المكتبة العربية

تولستوى والرواية

تأليف : جون بيلى
ترجمة : سليم الأسيوطى
مراجعة: أحمد خاكى

الهيئة المصرية العامة للكتاب

المكتبة العربية

تولستوى والرواية

تولستوى والرواية

تأليف : جـون بيـلى
ترجمة : سـليم الأسيوطى
مراجعة : أحـمد خـاكى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٦

الإخراج الفنى

ســـهير معطى

تمهيد المترجم

إن كتاب «تولوستوى والرواية «هذا السفر العظيم دراسة جادة ، عميقة شاملة ، علمية منهجية أكاديمية لفن تولوستوى الخالد ، وقد وصفه المرحوم الأستاذ مصطفى طه حبيب فى التقرير الذى أوصى فيه بترجمته للمكتبة العربية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بأنه «يعرض حياة الفنان تولوستوى بطريقة تدل على إحاطة تامة بكل ما كتب عنه ، وعن حياته ، وهو فى الوقت نفسه يبسط قصصه فى دراسة فنية جديدة يرتاد فيها آفاقاً لم يسبقه إليها غيره ، إذ يعزو جون بيلى أهمية عظمى إلى عنصر الأسرة فى أعمال الكاتب العظيم ، وله من الأسباب القوية ما يعزز ذلك . فتولوستوى حين وصف المجتمع الرفيع فى موسكو وبطرسبرج كان يكتب عن جماعة يشد بعضها إلى بعض وحدة المصلحة من أصدقاء الأسرة ، وقد كانت روسيا فى عصر تولوستوى إلى حد ما تنتسب إلى تولوستوى وطبقته ، وكان هذا من الدوافع التى يسرت ظهور القصة الروسية الكاملة .»

إن جون بيلى من الدارسين المتعمقين فى هذا الموضوع ولذلك جاء كتابه فريداً فى بابه ، وأحدث ما كتب عن تولوستوى ، ذلك أنه تغلغل فى أعمال تولوستوى وحللها تحليللاً صادقاً دقيقاً ، وقومها تقويماً سليماً ، لا من الناحية الموضوعية فحسب ، ولكن من ناحية عقد مقارنة بينها وبين غيرها من الروائع المأثورة فى روسيا والغرب ، من مثل أعمال هومر وبلزاك وملتون ودانتى ودستويفسكى وبوشكن وبسترناك .»

حقاً إن المؤلف جون بيلى ، لم يقتصر بحثه على تولوستوى وفنه ومؤلفاته ، وما أكثرها . فوقفة أمام هذه المنجزات المعروضة فى هذا الكتاب تكشف للقارىء عن هذه الكثرة ، بل جاوزها إلى الشوامخ الأخرى مما شابه أوباين أعمال تولوستوى من حيث المبنى والمعنى والمنهج ، فوسع نطاق بحثه إلى أبعد الحدود وحلق به فى أرحب الآفاق وأرفع السموات ، وتعمق غائصاً فى بحره الخضم حتى أعمق أعماقه يجمع درره ولآلئه فكان لنا هذا المعرض للرواية ، الذى يبسط أمامنا روائعها فى «الشرق والغرب» فى صورة مشرقة نابضة بالحياة ، وان إطلالة على فهرس الأعلام الذى ضمه هذا الكتاب تظهر فى جلاء ووضوح الحشد الهائل الذى يزخر به الكتاب من أسماء الكتاب والشعراء والنقاد

والفلاسفة ، كما يتعرض فى كثير من الأحيان للنظريات والأنواع والمفاهيم الأدبيـة ، فلا غرابة أن زخر الكتاب بعرض حافل لعمالقة الرواية والقصة والأقصوصة ، وأسماء فحول الشعراء ، وأقطاب الكتاب المسرحيين ، وكبار النقاد والفلاسفة والموسيقيين والمصورين ، مع التنويه بذكر أروع ما أنتجت قرائح كل هؤلاء وفنونهم والتعرض له بالشرح والتحليل والمقارنه ثم تقييمه والحكم عليه .

ولهذه الأسباب مجتمعة وغيرها مما يبسطه المؤلف وما يلمسه القارىء المتمهل الجاد ، عند الدراسة المتعمقة لهذا المؤلف الخطير الشأن الجليل القدر جاء بالغ الصعوبة لأن مؤلفه حشاه بكثير جدا من المصطلحات الفنية بالروسية والألمانية والانجليزية والفرنسية وأحياناً التترية والأوكرانية ، وكذلك الإشارات الضمنية التى لا تتوافر معرفتها إلا لمن أوتى اطلاعاً واسعاً على ثمرات الآداب العالمية وأعمال أسـاتذة الفنـون التشكيلية فى المـدارس الفنية المتعاقبة .

وبجانب ما ذكرنا آنفا فالكتاب يزخر بين دفتيه بمقارنات كثيرة وموازنات عديدة لكل ما يجرى به قلمه على صفحاته فبات الكتـاب ، والحال هـذه ، صورة مكتملة كـاملة ، واضحة المعالم ، محددة الأهداف لعالم القصص جمعت فى إطارهـا بين الأدب والسيـاسة والاجتماع وما انعقد بينها من وشائج قوية وعرى وثيقة ، بحيث يقيم جسراً بين ماضى القصة وحاضرها إلى مستقبلها ويقدم ثبتا لآدابها فى روسيا وأوربا فى العصور التى تحدث عنها .

وتقتضينا الأمانة العلمية والاعتراف بالجميل أن نتوجه بالشكر إلى البروفوسور جون بيلى ، بجامعة أكسفورد على صادق مشاعره ، وخالص معاونته فقد رحب بفكرة ترجمة كتابه «تولوستوى والرواية» إلى اللغة العربية ، بدون قيد أو شرط ، كما تفضل بالاجابة كتابة عن بعض النقاط التى استوضحته معناها أو مدلولها فى النص . كما زودنى بالموجز التالى لتاريخ حياته :

المـؤلـف

ولد المؤلف ، جون بيلى ، فى الهند ، فى عـام ١٩٢٥ ، وهو ابن لمـوظف فى سلك الخدمة المدنية . تلقى العلم فى باكورة حياته فى كلية «إيتون» وأدى الخدمة العسكرية من عام ١٩٤٣ حتى ١٩٤٧ ، فى فرنسا والنرويج وألمانيا . ثم حصل على منحة دراسية من جـامعة أكسفـورد وفى عام ١٩٥٠ نـال درجته الجـامعية بمـرتبة الشـرف الأولى فى اللغة الانجليـزية وآدابهـا ، ومن ثمت قام بـالتدريس فى كليـة القديس أنـطونيوس بجـامعـة أكسفورد ، وفى هذه الأثناء كتب روايته : «فى وطن آخر» فى عام ١٩٥٥ . وكذلك أتم

دراسته التى قام بها عن الشعر الرومانسى والتى ظهرت تحت اسم «البقاء الرومانسى» فى عام ١٩٥٦ . وفى عام ١٩٥٥ صار زميلاً فى نيوكوليج فى أكسفورد ، ومنذ ذلك الحين وهو يحاضر فيها حتى الآن .

إن نشاطه لا يتوقف فقد أصدر كتاباً عن الرواية باسم «شخصيات الحب» عام ١٩٦١ ، كما كتب مقالات عن ديكنز ، وجين أوستن . . . . . . ألخ . واهتم جون بيلى اهتماماً خاصاً بالأدب الروسى الكلاسيكى ، الأمر الذى حدا به إلى تعلم اللغة الروسية ، ومن هنا قام بكتابة بحثه عن «تولوستوى والرواية» فى عام ١٩٦٦ . وبعد أن فرغ من هذا العمل وقام بنشره ، قام بدراسته عن بوشكن ، أعظم شعراء روسيا قاطبة دون منازع ، والذى تأثر بأعماله الكتاب الروائيون الروسيون الذين جاءوا من بعده وهذه الدراسة : تحمل الأسم : بوشكن ، تعقيب مقارن» ، وقد ظهر فى عام ١٩٧١ .

والكاتب البروفسور جون بيلى متزوج من الكاتبة الروائية الانجليزية ذائعة الصيت «إيريس مردوخ» وهما يعيشان فى الريف على مشارف أكسفورد .

المترجم
سليم الأسيوطى

الخلفية الروسـية[١]

١

إن الحياة تضع دوما أمام الروسيين هذا السؤال : «أين أنتم ؟» – «شاعاريف» . مازال الاثنان والاثنان يكونان الأربعة ، ولكن هذه الحقيقة تصبح قوية على أية حال ، حينها تكون روسية . . «تورجنيف فى «الدخان» .

كتب باراتينسكى وهو شاعر وأحد جنود الحرس ، وصديق لبـوشكن ، يقول : إن صفتين يجب توافرهما لصنع الشاعر : «نار الخيال الخلاق ، ورصانة العقل الذى يسيطر عليه ، ويحكمه ربما ملنا – ذاهلين – إلى قبول هذا الرأى لأنه يتفق مع الآراء المقبولة ، عن شاعر آخـر ، وفى زمن آخر ، ومن بلد مختلف ، وإن كـان يفتقر إلى كثـير من الإيضاح والبيان ، ولكن باراتينسكى قد ولد فى عام ألف وثمانمائة فى مستهل عصر روسيا الأدبى العظيم .

إن بساطة قوله تشدهنا بقوة لا نتوقعها ، فإن القول الصدق ليس كما رآه هو فحسب ، ولكنـه الصدق الـذى يـوشـك أن يتجسـد فى شعـر بـوشكـين وروايـات دستـويفسكى وتولوستوى .

هذا هو مثار الإعجاب حول ملاحظات كتاب القرن التاسع عشر الروسيين – إنهم يعنون ما يقولون . وهم يعنون ما يقولون بأسلوب يتصل اتصالاً واهنا بالأدب والتقاليد الأدبية . . . . ان صحوتهم فى الوعى بذواتهم تطوف ببالنا فى نقاء غريب وصفاء عجيب

(١) الجذور الاجتماعية أو السياسية المفسرة للحوادث أو الأوضاع فى روسيا القرن التاسع عشر .

وكأنها قد حدثت معا فى آن واحد فى كل شعبة من شعاب الحياة والفكر . فهى نهضة تفكير فاره ، وإدراك نفاذ ، وفهم ماض ، يبحث نفسه ويمتحن غرائزه ، ويفحص آلامه وإمتاعاته ، يلتهم منها ، متعمقاً فى الاطلاع ، المواد الأدبية التى تراكمت فى الغرب على موضوعات هذه المؤلفات والأفكار الرئيسية فيها . . . وهو يعين أهميتها ويقدر قيمتها بصراحة وأمانة ، تحيران العقول ، أو تكاد أن تحيرانها .

ولقد انشغل «جوجول» من قبل وفوق كل شىء ، بالآراء بوصفها رقياً وتقدماً ، وبخاصة للجنس البشرى ، فهو يقول : «إنه لمن الجوهرى ، والأساسى ، أن يخطو عمل الفنان الخلاق بالبشرية خطوة إلى الأمام فى سبيل الحياة» . . وتبدو هذه العبارة مرة أخرى على أنها ليست قول الأديب الفصل ولا الكلمة الأخيرة له ، ولكنها لون من التثقيف العملى العجل .

إن الأدب الغربى ، وقد التف فى قصور إنجازاته الذاتية ، وتقيد راضياً بالأطالة والأطناب فقد كل طابع نقدى يشبهه . إننا مازلنا فى أشد الظروف إلحاحاً ، وتحت ضغط أكثر الحاجات عجلة ، ننهج النهج الأدبى السليم ونسلك فيه الطريق القويم . إن الحياة قصيرة جداً ، والحرفة طويلة جداً بحيث لا يمكن تعلمها» . إن طابع قول تشوسر يحمل روح المهنيين بما فيها من إذعان للغيب ، وتسليم للقدر ، وتقبل للحياة الجديدة من غير تذمر ، وهو يروض النفس ويكيفها وفق الحال . ففى روسيا لم يكن يوجد إلا القليل الذى يتعلمه الإنسان : كان يجب أن تتم الأشياء جميعها معاً ، وفى آن واحد . وقد بدا لمسرح الأحداث القصصى الأنجليزى فى خمسينيات القرن التاسع عشر ، إن الفارق بسيط بين ما يقول به ديكنز من أن الرواية لن تكون شيئاً مذكوراً إذا لم تكن جادة ، وبين ما كان ترولوب يصر على القول به من أن الرواية يجب أن تنتهى بمأدبة يقدم فيها الحلوى . وكلا الرأيين دون ما جلبه يتلاشى ويزول فى مياه البركة القديمة للقاعدة المألوفة التى لا تذهل أحدا ولا تدهشه . يجب أن تخفف القدرة على التمييز من شطحات الخيال ، وأن على المرء أن يفحص قلبه أولاً ، ثم يكتب ، وأن الصوت يجب أن يكون صدى للإدراك ، وأنه عن طريق المقابلة بين شيئيين – بغية إظهار الفروق – تبدو الأقوال الجامعة فى النقد لدى الروسيين مثل البرقيات التى يتبادلها الثوريون بعد وقوع انقلاب حكومى ، ولكن قبل أن يعرفوا ما إذا كان النجاح سوف يكلله .

وإذا ما كان وصف الآراء وتفسيرها يبدو صريحاً أميناً ومستقى من مصادره الأولى فى روسيا القرن التاسع عشر ، فهكذا أيضاً يبدو وصف الأشياء المدركة بالحواس . ففى رواية «تنفيذ حكم الإعدام فى تروبمان» ، يتسم تورجنيف بالصراحة والموضوعية كما كان يتسم بهما تولوستوى دائماً . وإنه لمن الأهمية بمكان أن نذكر أن تولوستوى كان قد ألف كتابه «ما الفن ؟» حينما توسل الأدب الروسى ببصره فأثمر لنا ما قدمه من الأعمال العظيمة

الرئيسية ، حينما لحق بالأدب الأوربى فأبدع من بنات الأفكار ما يماثل ذلك الأدب فى الثقافة الرفيعة وسعة آفاقها التى شملت أحدث الآراء . وفى توكيد أسلوب معالجة التفاصيل الفنية الذى استخدمه الكتاب والفنانون . إن تولوستوى يدعو إلى العودة لا إلى بساطة البدائى الموغل فى القدم ، ولكنه ينادى بالعودة إلى بساطة الخمسين عاماً التى سبقته . كان عصر «الطبيعة» فى الأدب الروسى ما يزال ماثلاً فى الأذهان ، بادياً للعيان فى نظر تولوستوى - وفى قرارة نفسه - كان عصر الطبيعة «مازال حياً . فلم ير ضرورة للتميز بين البساطة القديمة والبساطة الحديثة» Simplesse بالمفهوم الفرنسى . كما لم يجد ضرورة أيضاً للتفرقة بين إطلاق الأسماء على الأشياء والمناداة بها بغية إبداع أدب ممتاز ، لأنه فى شعر بوشكن تشرق الطبيعة واللغة معاً فجأة وكل منهما تطابق الأخرى وتماثلها ، ومن الجائز القول بأن الأطفال الروسيين كانوا يتعلمون الأشياء بالأسماء التى أطلقها عليها بوشكن . وفى حالنا نحن ، فإن تسمية الطبيعة فى الأدب حدثت منذ زمن غابر طويل واستمرت عبر حقبة تطاولت على امتداده البعيد . إن الطفل الأنجليزى اليوم لا يصور فى ذهنه مفهوم الديك أو الدجاجة كما صورهما تشوسر . وإن الريح والمطر أيضاً ليسا بالنسبة له هما اللذين ذكرهما شكسبير ، وليس كذلك الحال عندما أطلق بوشكن الأسماء على الأوزة والزحافة والعاصفة الثلجية للطفل الروسى .

وعلى الرغم من أن «زهرة النرجس البرى» قد جرت على قلم شكسبير فى اللغة الإنجليزية إلا أنها حملت سمة ورد ثوورث الرومانسية المميزة حينما أضافها إلى لغته بقوله زهور النرجس البرية التى «رأيتها» - إن هذه العلاقة المميزة هى التى يتذكرها الناس قاطبة ، وتلقى رواجاً وائتلافاً مع ذوق الجمهور .

إن مأثورنا الأدبى قد أثقلته المعوقات فكان من الطبيعى أن تزايله الدقة ووضوح المعالم لدى الصفوة من الناس ، ولا يستطيع أدنى شخص أن يميز فيه أحسن الأشياء ، وهذا هو السبب الذى من أجله كان ماثيو آرنولد تواقا إلى أن يعزل أحسن الأشياء عما سواها ، وأن يفرض فرضا فى المدارس - إن صح التعبير - كما تفعل المنظمات الناقدة ، مع الجمهور . وقد نفذ هذا فعلاً فى فرنسا ، أما فى روسيا فقد جرى من تلقاء نفسه فبينما تعلم الأطفال الروسيين قصيدة بوشكن «أمسية الشتاء» (كما نستطيع أن نرى من قصة تولوستوى «السيد والإنسان») ، وجد ماثيو آرنولد التلاميذ الأنجليز فى حجرة الدراسة يلقون بعض الهراء المروع عن «وطنى هذا» لناظم من القرن التاسع عشر .

لقد أطرى آرنولد تولوستوى وكتب مقالاً باللغة الإنجليزية يعد من بين أول المقالات التى قدرت رواية «أنا كارنينا» حق قدرها ، وأعجب تولوستوى بآرنولد كناقد ، وأثنى ثناء حاراً على أهم مقال نظرى له : «وظيفة النقد فى الزمن الحاضر» بعد تأليفه بعشرين عاماً .

فى عصرنا هذا عندما يغرق القراء طوفان الصحف اليومية ، والدوريات ، والكتب والإعلانات الغزيرة ، لا يظهر لى هذا النقد جوهرياً وأساسياً فحسب ، ولكن يبدو أيضاً أن ثقافة المستقبل كلها لعالمنا المثقف تتوقف على ما إذا كان مثل هذا النقد سيظهر ويحرز سلطاناً ونفوذاً يبعثان على الاحترام والثقة . . . . وكما يقول ماثيو آرنولد النقد الذى يضطلع بمهمة رفع كل ما هو أفضل إلى المقدمة وتوجيه الناس إليه ، فى أعمال الكتاب السابقين والمعاصرين جميعاً . . نقد مجرد عن الهوى ، يتفهم الفن ويحبه ، وهو مستقل عن أى فريق .

وكلاهما (ماثيو آرنولد وتولوستوى) حافظ على قوله حقاً ، على الرغم من أنهما قد لا يعترفان بذلك فى كلمات كثيرة جداً ، إلى الحد الذى يكاد أن يكون فيه آرنولد أمين المتحف أو المكتبة ، مع أن الفن فى نظرهما كليهما ، تعبير عن الشعور الدينى فى عصرهما – وإذ يرى آرنولد فى أسمى انجازات الفن التاريخية عملياً ، بديل العقيدة المسيحية ، فلا تولوستوى ولا آرنولد يبديان اهتماماً بالأفكار الطريفة الراديكالية للشكل الذى قد تفرضه روح العصر على الخيال الخلاق والذى يصبح ، حقاً ، تجسيداً لذلك الخيال . فعند تولوستوى كان كل نمط فى الشكل أو الهيئة أو الصورة كما كان مفهومه الشخصى عن معنى الحديث أو المعاصر ، يقوم شاهداً على مجرد القلق والاستياء والعقم وتدهور الزمرة[1] وعلى الرغم من أنه يقول فى كتابه «ما الفن ؟» (وقوله يصدق على أحسن أعماله) بأن العمل الفنى الجيد له شكله الفريد الخاص به ، وشخصيته الفذة ، فأنه يتجاهل المعانى المتضمنة فى هذا القول حينما يتحدث عن الفارق بين حقبة فنية ما وحقبة أخرى ، إنه يتجاهل الحقيقة المزعجة ، حقيقة إن العمل الخيالى الصادق غالباً ما يبرز بوصفه عملاً يعنى باستعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها ، وأنه لا يوجد ناقد يستطيع أن يتأكد من الجوانب العظيمة فى الفن ، فى زمانه الذى يعيش فيه .

وفى مقدمة رواية «فون بولنز» بوتنر الفلاح DER Buttnerbous ، التى اقتبست منها الفقرة المذكورة آنفا يتساءل الكاتب : لماذا لم يصب هذا الإنتاج الفنى . . الذى فيه يقول المؤلف إن على الكاتب أن يقول ما يشعر به ، لأنه يحب كل ما يحدث عنه . . لأنه لم يلق مزيدا أكثر من الإدراك ؟ والإجابة عن هذا السؤال هى : أن العمل اصطلاحى يتفق مع القواعد المقررة ، فهو غير جديد أو أصيل . على الرغم من أن الوصف الذى جاء عن تصوير الزوجة الصالحة والزوج الوحشى الذى أعجب به تولوستوى وامتدحه ، يثير المشاعر

(١) الزمرة : كل جماعة من الناس تجمعها مصالح مشتركة واهتمامات خاصة فى الأدب والفن يؤيد اعضاؤها بعضهم بعضا ويمنعون الآخرين من الاختلاط بهم ، ونعنى بها فى الاصطلاح الشائع «الشلة» .

حقاً ، ويهذب النفوس ، وإن كان عاطلاً من نبض الحياة فى حد ذاته - إنه نمط الأصالة اللاشعورية الكاملة التى تكون مثل هـذه المشاهـد عند هـاردى[1] ، وتنفخ فيهـا الحياة والحيوية ، وعلى سبيل المثال - وكما كان معيار - «الجدية الرفيعة» عند آرنولد ، فإن مفهوم تولوستوى لكل صدق وأصالة فى الأدب ، وما هو مؤثر أخلاقياً ومعنوياً فيه ، هو بالضرورة عنصر استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيه . وكـلاهما يقـول حقاً : لقـد كتب الأدب العظيم ، والناقد الحصيف يفهم منه ما عسى أن يكونه هذا الأدب ، ويجب أن يكتشف ، - إذا ما استطاع إلى ذلك سبيلا - مثل هذه الصفات والخصائص نفسها فى العمل الأدبى اليوم ، وعلى كاتب العصر أن يسعى ويجد لكى يعيدها ويكررها .

ان أهمية التماثل بين آرنولد وتولوستوى تكمن فى أن كليهما يترك فى النفس انطباعاً بالكتابة عن أدب مكتمل COMPLETED إن آرنولد يبلغ أسمى درجـات الاطمئنان وأرفعها وهو يعالج الآثار الأدبية الكلاسيكية (أعنى الآداب ذات الشهرة الأدبية) ، وعلى الرغم من أنه يصرح بأن «مستقبل الأدب عظيم ممتاز» فهو لا يستطيع أن يتحامى التنويه بأن الأدب الانجليزى قد أكمل حياته واكتمل أثره ، وعلى هذا الدرب سلك تولوستوى حينما أشرفت حياته على النهاية ، فألمع إلى الأدب الروسى بمثل مـا لمحّ بـه آرنولـد عن الأدب الانجليزى . وفى مقدمة الكتاب المذكور نفسه يعلق على الانحطاط السريع من عظمة شعر بوشكن ، إلى تفاهة الشعر الروسى الحديث . . ففى الأدب الروسى الآن أيضا ، مثلما فى الآداب الأخرى ، تكون العظمة فى الماضى ، على الرغم من أن الماضى أمتد طيلة حياته الخاصة به .

إن موقف آرنولد نموذجى بين النقاد الأوربيين الغربيين فى القرن التاسع عشر وفيما قبل ذلك ، أما فى روسيا فموقف تولوستوى كان مـوقفاً فـذاً فريـداً . فعلى الـرغم من جميع النظريين الروسيين كانت العظمة فى طريقها إلى الظهور . . ففى أثناء القرن التاسع عشر بطوله يستمر جو الأدب والنقد قلقاً ، ابن وقتـه ، يتطلع إلى المستقبـل . لم تكن توجـد مقاييس معقولة مقبولة ، ولا حديث عن الموضوعية بمعنى التجرد عن الغـرض والنزاهـة والاستقلال عن الزمرة ، وحينما تقع الأحداث فعلاً ، أو حينما تكون على وشك الوقوع ، ويسخر الأدب لخدمة هذه الأحداث فإن أمثال هذه النظريات تكون غير ذات معنى . إن الموضوعية تؤيد ما هو مستجيب أوميت . . لقد كان بمقدور جميع نقاد القرن التاسع عشر من الروس أن يعوا بسهولة ، ويدركوا فى يسر ، ما سوف يعنى خلفاؤهم بعبارة «الموضوعية البورجوازية» لقد وقع الأدب فريسة تتجاذبها العصب المتصارعة والأيديولوجيون فيما بينهم

(١) توماس هاردى روائى وشاعر انجليزى (١٨٤٠-١٩٢٨)

السلافوفيل[1] ، والثوريون ، والرجعيون ، ودعاة السلام من اشياع تولوستوى وأتباعه الذين اتفقوا فيما بينهم على نقطة واحدة : هى أن الأدب يؤدى ، اونحن نستطيع أن نجعله يؤدى ، أعظم وأجل خدمة إنسانية اجتماعية وأن الكتاب - كما عبر عن ذلك ستالين - هم المهندسون المعماريون للنفس البشرية .

وحينما يتحدث تولوستوى باستخفاف عن النقاد الذين «يستنبطون اتجاه النشاط لمجتمعنا كله من الأنماط التى يصورها بعض الكتاب» ، والذين يعبرون عن آراء بدعوى اقتصادية وسياسية خاصة تحت ستار مناقشة الأدب ، فمن المحتمل أنه يشير بذلك إلى شيرنيشفسكى دويروليوبوف وأتباعهم الذين - كما يقول المؤرخ الأدبى ميرسكى - ، اعتبروا الأدب نصوصاً تستعمل كمواعظ تستهدف النفع لا الجمال ولا الأسلوب ، أو كخريطة جغرافية للحياة المعاصرة ، تلك الحياة التى تكمن قيمتها الوحيدة فى ملاءمتها للغرض الذى تستهدفه فى وقتها وصحتها ، ولما كانا فى معالجتهما لهذا الموضوع يأخذان نصوص روايات جونتشا روف وتورجنيف ، فإنهما لم يريا فى أوبلوموف ، أو فى أبطال تورجنيف سوى العبث المشلول للطبقة العليا أو الحاكمة القديمة أو عجزه التقدمى الليبرالى[2] ، ولم يدع تولوستوى سراً حين قال : إن المؤلفين نفسيهما ، كممثلين لطبقتهما ، لم يتمكنا من إدراك الأهمية الحقيقية لما أبدعا ، ولم يفهما دلالته الصحيحة ، فلا غرابة فى أن تورجنيف قد أشار إلى الناقدين بوصفهما «الحية والحية ذات الأجراس[3] » ، وذهب بيزاريف إلى أبعد من هذا فحاول جاهداً أن يفضح الزيف فى بوشكن نفسه . وفى حين أن بلنسكى كان قد أضفى على بوشكن صفات مثالية ،(إلى حد ما كما كان على الماركسى لوكاس أن يفعل فى تولوستوى)الإغراء الشامل والفهم خلف المظهر الأرستقراطى الخارجى ، كان بيزاريف يحاول أن يبرهن وبمعنى من المعانى أومن بعض النواحى ، بصدق متماثل على أن بوشكن كان يعوزه كل ألوان حس المسئولية تجاه الفنان المجرد وانسلاخه عن قضايا النفع الاجتماعى .

إن الفائدة العظيمة التى نجنيها من قياس المنجزات الأدبية العظيمة بمقياس السياسة والتقدم الاجتماعى ، هى أنه لا الكاتب ولا الناقد سينظران إلى نفسيهما كأبناء جيل قادم

---

(١) قطاع من طبقة المستنيرين الروس أو «الانتيليجنسيا» الروسية آمنت بان خلاص روسيا سوف يتحقق بالعودة إلى كل ماهو أفضل فى التقاليد القومية الخالصة فى الماضى .

(٢) المؤيد للنظم الديمقراطية والاصلاحات الاجتماعية - المتحرر من التزام السنن والأشكال التقليدية المؤيد لمذهب الليبرالية الاقتصادية .

(٣) الحية ذات الاجراس أو المجلجلة : ذات الجلجل أو الجرس وهى حية إذا سعت سمع لها صوت كصوت الجرس .

ولكن يعيشان على الماضى مع أن هذا الماضى يشملها . إن الروسيين لم يفعلوا هذا ، حتى بعد أن ولت أيام العهد العظيم الذى عاشوه ، لأن إحساسهم بمصير روسيا المستقبل التى ستبزغ فيها بعد كان يحمل الأدب بين ثناياه ، وفى أثره كل الفوضى القاتلة للآراء النقدية التى تناقش هذا الأدب وتدور حوله ، إن الأهمية كمنت فى «الروسيانية» : هذا المفهوم المبْكر الجديد الذى يجعله الناقد جريجوربيف أساس مقياس التفوق الأدبى ، «إذا ما كان الأدب روسيا ، فهو أدب جيد» وهو الذى - فى الوقت نفسه يتصف - بفتنة الرومانسية القوية لفكرة مازالت فى بطن الغيب ، أو فى طيات المستقبل ولم تتحقق بعد . . . . إن نيرزخوفسكى يستطيع القول بأن الشعب الروسى لم يعثر بعد - حتى هذه المرحلة - على قدوته الصالحة التى يتبعها ، أو نمطه الصادق الذى ينسج على منواله ، حتى الآن ، وبمقدوره أن يتفق مع دستويفسكى على أنه حينما يجىء هذا النمط فسوف يكون فى صورة الأوربى الجديد الأسمى .

«إن تولوستوى ودستويفسكى هما العمودان العظيمان ، اللذان يرتفعان مستقلين فى رواق المعبد . . وضعا على كلا الجانبين أحدهما قبالة الآخر فى مبنى الصرح الضخم ، لم يكتملا ومازالت تحجبهما السقالات ، ذلك المعبد معبد الدين الروسى الذى أعتقد أنه سيكون ، دين المستقبل للعالم أجمع . . . . .»[1]

ونحن على بصيرة ، نتكهن مسبقاً بمجىء قادم ثالث أعظم من هذين . يحمل سمات حديث النبوة : ولم يكن ليزعج «ميربزخوفسكى» أويقلقه أن يبدو له أن النبى المنتظر لم يكن قد تجسد بعد فى شكل دينى فنى . . فجماع الأمر ، وكل ما يعنينا منه ، هو أن شخصاً ذا شأن فى طريقه إلى الظهور ، وبالنسبة إليه ، يكون هذان القطبان ، وآخرون على غرارهما ، مبشرين به فحسب . . وهذا هو السبب الذى من أجله لم يظهر هذان الرجلان لمعاصريهما وخلفائهما كقمة عصر ذهبى ، ولكن بداية عصر سيكون أروع وأعظم ، ولماذا - على الرغم من كل خلافاتهما ونزاعاتهما - لم يكن بمقدور ناقد روسى أن يكتب - مثلما كتب راسكن عن القرن التاسع عشر الأوربى - إنه قد أصبح عقيماً يعوزه الابتكار وينقصه الإنتاج فى ميدان الفنون كلها بصورة تستدعى التفكير - فهو طموح ، مجد ، مستقص ، متأمل . . وعاجز ، وحتى من وجهة نظر محبى الجمال (فى الفن) وشعراء الرمزية فى نهاية هذا القرن ، لم يكن الفن منفصلاً عن مصير روسيا العظيم المجهول ، وكانوا مستغرقين فى ذلك المصير ، ويتوقعونه أيضا ، شأن المؤلفين الثوريين الاجتماعيين . فلم يكن يوجد قلعة أكسل[2] ، فى

---

(١) تولوستوى انسانا وفنانا - تأليف ميرزخوفسكى .

(٢) دراسة للأدب التخيل من عام ١٨٧٠ - ١٩٣٠ للناقد الامريكى المعاصر اوموند ولسن .

روسيا ، أما قصص سولوجب[1] أو روايات بيلى [2] السحرية الخارقة للعادة ، «القديس بطرسبرج» ، و «اليمامة الفضية» فهى تندرج جميعها فى طراز مختلف من الخلق والأبداع بالنسبة إلى «من خلاف» أو «صورة دوريان جراى» . حتى عقائد الكتاب الرمزيين تكون جزءا من التطلعات القومية .

وكان تولو ستوى هو الوحيد الذى رفض أن يكون الأمل المرتقب . وبمعنى من المعانى أو من بعض النواحى ، كان يكره المستقبل بقدر ما يكره الموت . فالخير عنده كان ثابتاً غير متغير والأدب الذى يوحى بهذا الخير ويلهمه يجب أن يكون خالداً لا يبليه كر الأيام ، أدب متكافىء الجوانب . وحتى فى شرخ الشباب وميعته أبغض تولوستوى فكرة التحول الإنسانى الروحى استجابة لحتمية التاريخ وضغط الآراء الجديدة . فلم يكن مصير روسيا فى نظره شبيها بسفر الرؤ يا من حيث الروعة والغموض ، أو متسماً بالغرابة ، ووعيها بذاتها ، مثل وعى كل شعب آخر ، يجب أن يقوم على الوعى العام «للعقل ، أعنى الخير» . ومع ذلك فإن شعوره الذى يبلغ أوج قوته فى آثاره الأدبية ، وهو أشد قسراً بكثير منه فى الكتاب الروسيين الآخرين . وهذا الشعور بالقومية مثله مثل الزهو بالجسد ، ومثل الحرب ، وقدرة النساء على تحمل المسئوليات أو الحرس الذين تكونت أجسامهم تكوناً صالحاً بالتدريب الرياضى ينشرح لها صدر المرء على رغمه ، وقد يثاب المؤمن رغم أنفه . والإحساس بالقومية ، على أية حال ، شىء ساكن مستقر كالنار فى الزند ، وليس منبثقاً أو ظاهراً كالشهاب يلمع فى السماء . إنه يتصل بالحاضر ، ويتعلق به ، الحاضر الذى يجب أن يكون معناً دائماً فى صورته المثالية . هذه المواقف تجاه الأدب والحياة تميز تولوستوى عن كل من عداه تقريباً من الأصوات الروسية التى ارتفعت فى زمنه .

٢

إن روسيا القرن التاسع عشر تستلفت النظر أحياناً بما تحمله من شبه بالمدرسة ، المدرسة التى هى من طراز عتيق عفى عليه الزمن وبطل استعماله ، تستخدم فيها أشد النظم كبتاً وأكثرها قمعاً - ربما كانت أشبه بأكاديمية حربية - يخضع فيها أذكى الطلاب فى

---

(١) سولوجرب : فيودورك . (١٨٦٣ - ١٩٢٧) واسمه الحقيقى تيتير نيكوف هو انبغ الروس المنحلين ، عكف على الاشتغال بالغيبيات والغوامض .

(٢) بللى : هو أندريه بللى ، الاسم المستعار ، لبوريس بوجايف (١٨٨٦ - ١٩٣٩) ، (٣) ساعر روائى وناقد ومؤلف وحجة فى العروض الروسى .

الفرق العليا ، لأكثر القواعد التنظيمية إذلالا ومهانة ، كما يخضع أبلدهم فهما فى أدنى الفرق الدراسية سواء بسواء . فهناك تنفيذ حكم الاعدام الزائف على رستويفسكى ، والحيلولة دون بوشكن والسفر إلى الخارج . فقد نفى إلى ضيعته فى الريف ، وأخيراً أجبر وهو فى سن الخامسة والثلاثين على قبول وظيفة وصيفـKammerjunker المهينة ، وما فعلوا ذلك إلا بغية إبقائه هو وزوجه الجميلة تحت رقابة الحاكم المستبد فى بطرسبرج . أن صلة بوشكن وهيرزن بالقيصر نيقولا تشبه صلة تلميذ أثير محبوب بالصف السادس لحقه عار . وكما قال هيرزن عنه :

«نيقولا وهو ينعكس فى كل مفتش ، وكل مدير مدرسة ، وكل مرشد للطلبة فى جامعة - كان يهابه الطالب فى المدرسة ، وفى الشارع ، وفى الكنيسة ، وحتى إلى حد ما فى بيت الوالدين ويقف محملقاً فى وجهه بعينين فى لون كلس القصدير مجردتين من الحب والعطف» .

تحت حكم نيقولا الأول نيقولا «بالكا»Palka (أعنى الملقب بالعصا) كانت روسيا تخضع لنظام أشد صرامة من كل نظام خضعت له بروسيا : وكما يقول هيرتسن كان نصف المدينة يلبس الحلل النظامية ذات الزى الموحد ، والنصف الآخر يمعـ (انتباه) منتصباً ساكناً لا يتحرك ولا يريم ، والمدينة كلها تخلع قبعتها مسرعة[1] . فهووليرمنتوف وباكونين . . إلى الشاعر والكاتب الديسمبرى[2] مؤلف قصص الرومانس[3] بملابسها التاريخية ، و

---

(١) كان القيصران بطرس الثالث وبولس يحبان الألمان ويتحمسان لهم ولعاداتهم وأخلاقهم (كما كان يفعل لينين ولكن بطريقة أخرى) وغالت روسيا فأخذت - طوعا أو كرها - من صلة الحب - والبغض مع جارتها ذات النفوذ والسلطان . ان اعتراف باكونين المشهور للقيصر (ابن مبذر ، مبعد ، منحرف ، أمام أب متسامح عما أطلق عليه هينى Deuteche Miserere كارثة المانية فى أكثر صورها حماسة واشدها امتلاء بالحيوية والمرح . (المؤلف)

(٢) الديسمبريون : لعبت الحروب دورا فى تاريخ الروس ، فقد كانت كل حرب تتلوها ثورة من نوع ما ، وكان تغلغل روسيا فى أوربا نتيجة للحروب النابليونية له أثره فى اتصال الصليبيين بالحضارة الغربية ، فقد اقتربت روسيا لاول مرة من الحضارة الغربية ، وأحس شباب النبلاء بالخجل من الهوة الواسعة بين مجتمعهم المملوء بالفروق والتناقضات الصارخة والحضارة الأوربية الأكثر هدوءا ، كما أن زمالة الحرب قربت قليلا بينهم وبين الفلاحين الذين يحملون السلاح ، وبدءوا يحلمون بملكية توفر للشعب ولو قدرا بسيطا من الرفاهية وقرروا أن يزحفوا على موسكو ويقتلوا الكسندر الأول ، ولكنه مات قبل أن يقتلوه ، فقرروا الآن يستولوا على سانت بطرسبرج قبل أن يتولى القيصر الجديد ولكنهم فشلوا وأطلق على المتآمرين يومها اسم «الديسمبريون» لأنهم قاموا بمحاولتهم هذه فى شهر يسمبر عام ١٨٢٥ وكان أول عمل لخليفته ان قضى على كل هؤلاء الثوار . (المترجم) .

(٣) «الرومانس» قصة شعرية أو نثرية من قصص القرون الوسطى قوامها الأسطورة أو الحب الشريف والمغامرات الفروسية . وهى أيضا قصة نثرية ذات أبطال خياليين وأحداث قصية من حيث الزمان والمكان يغلب عليها الطابع البطولى المغامر (المترجم) .

«بستوسيف» الذى أدى الخدمة العسكرية فى كتيبة جزائية وتمزق إربا إربا فى حرب بطولية خاضها مع قبيلة قوقازية ، هم جميعاً ، مثل تولوستوى نفسه ، عملوا فى صفوف الجيش ، فى بطرزبرج ، أو أقيموا فى حامية من الحاميات التى انتشرت فى ربوع روسيا الوسيعة المتشابهة . حتى «جونتشاروف»[1] ، مبدع أوبلوموف وخالقه ، حول فى - فترة من حياته من الخدمة المدنية إلى الخدمة البحرية . إن أدب القرن التاسع عشر الروسى يتردد كرجع الصدى بألفاظ الأمر ويزخر بالأزياء الموحدة والحراس وثكنات الجنود ، والمقامرة ، والانغماس فى اللذات ، وبخاصة الإسراف فى الشراب ، التى من شأنها التخفيف مما يسود المعسكرات من حياة الملل وما يرين عليها من ضجر .

يقول بيوتر «فيرخوفينسكى» فى «الشياطين» إنه بدون الحكم المطلق لا يمكن أن تتوافر الحرية ولا المساواة . إن الحرية توجد فى المدرسة الروسية ، ولكنها حرية هوبز أكثر مما هى حرية روسو ، إنها حرية نظام ينتزع طاعة الجسد قسراً أكثر مما يحصل على ولاء الإرادة وإخلاص الروح . وإننا لنشعر أن التلاميذ يثقون بها أكثرمما يدركون أو يحققون ، ويعتمدون ويعولون عليها من أجل حرية الفكر وجرأته ، ولإذكاء شعلة حيويتهم التى لا تطفأ . وتنقع غلة النفوس العطاش . إن الأدب كما قال بلينسكى بديل القوانين والأنظمة فى روسيا ، ويفصح تولوستوى فى أحد خطاباته بصراحة غريبة تكاد تبلغ حد الوقاحة ، عما يجنيه من ثمار ويتمتع به من مزايا كل شخص ترى مثله ، فى ظل هذا النظام .

«ان هؤلاء الإنجليز الذين يفدون إلى روسيا يشعرون بحرية تزيد كثيراً هنا عما يتمتعون به فى بلادهم حيث يأخذون على أنفسهم عهدا باطاعة هذه القوانين التى يسنونها بواسطة ممثليهم والتى يخضعون لها متوهمين طوال الوقت أنهم رجال أحرار . والآن فى هذه البلاد لم أكن أنا هو الذى صنع هذه القوانين : وبناء على ذلك فلست ملزما بأن أدين لها بالطاعة والولاء . . إنى رجل حر . » .

إننا نرفع حواجبنا فى دهشة متسائلين : هل هذه هى الفتوى التى تصورها كونراد فى سياسة القائد الروسى ، والاستخفاف اللانهائى الذى لمسه فى هذه السياسة ؟ ومع ذلك أرانى مضطرا لأن أرى رأى تولوستوى ، وأن آخذ بوجهة نظره . فإن أى نظام من نظم الحكم يقوم على العمل التعاونى وإرادة الشعب ، ويصرح به - سواء أكان هذا النظام

---

(١) «جونتشاروف» كان أكثر المؤلفين الروس تناولا للأشياء العادية المألوفه . . ولكنه مع هذا ارتفع بذلك إلى مرتبة النبوغ .

كانت «قصة عادية» التى نشرت فى «المعاصر» عام ١٨٤٧ أول أعماله . وبعدها (عام ١٨٥٩) نشر فى «حوليات الوطن» تحفة «أوبلوموف» وبعدها بإحدى عشرة سنة ظهرت قصته الثالثة والأخيرة «أوبريف» . وشخصية أوبلوموف بطل القصة التى تحمل اسمه يطلق عليها هملت الروسىّ .

الدولة السوفيتية ، أم الحكومة الانجلوسكسونية الدستورية - يدفع مقابل ما كسب من المسئولية المتبادلة ثمنا باهظا من النفاق . فإذا ما كنا نحن جميعاً نشترك فيها نقر ونعترف بأنه أفضل نمط للحكومة ، فقد توافرت لنا الرغبة فى أن نتجاهل التناقض بين ما ينبغى أن يكون وما هو ، بالتفصيل ، واقع فعلا . وبما أننا قد اتخذنا موقفاً دفاعيا قويا فى حكمة الدستور البريطانى وتحصنا فيها ، فقد صارت لنا القدرة على تمويه الامبريالية واعطائها مظهراً خداعا . كذلك الحال مع رأسمالية سياسة عدم[1] التدخل . أما تولوستوى وهو على النقيض تماماً ، فقد اعتقد أنه حيثما حل هذا النفاق ، فإن أى نظام من أنظمة الحكم أو الحكومة لا بد أن يكون خليقا بالازدراء . فقد كان يرى أن الإخلاص أعظم أهمية بكثير من الحرية السياسية ، ومن الضرورى أن يطابقها لكى يأتلفا ويتفقا إلى الحد الذى يعملان فيه من أجل روح الشعب الحاكم ، بوصفها جزءا من الشخص نفسه . لقد امتدح راسكن الذى - بعد أن رأى المساوىء الحقيقة للدولة الرأسمالية . .- صار إلى ما صار إليه تولوستوى من انعزاله أو انسلاخه عن تقاليد هذه الدولة السياسية واحتقاره لها . فإن القيصرية - مثلما بين هيرزن فى تحليله[2] التاريخى الرائع المثير للإعجاب - لا يمكن أن تستميل التقاليد القديمة للإقطاع ولا أن تجتذب اليها طبقة الخلصاء الجدد للعقد الاجتماعى ، لقد كانت البيئة المثالية الكاملة لهذا الانسلاخ ولهذا الإخلاص معا وفى هذا من السخرية ما فيه .

---

(١) سياسة عدم التدخل : Laisser Fair مبدأ يقاوم التدخل الحكومى فى الشئون الاقتصادية إلا بمقدار ما يكون ذلك التدخل ضروريا لصيانة الأمن وحقوق الملكية الشخصية . Laissez passe

(٢) فى تعليقه على مذكرات الأميرة راشكوف فى نهاية كتاب «ماضى حياتى وآرائى» يشير إلى النزعة الروسية إلى اعتبار القيصرية الحديثة بوصفها لفترة مجهولة عديمة المعالم بين العباقرة - رجال نوفجورد «والمستقبل .» ان جدران الكرملن ذات الأبراج تحجب عنا المنظر العام الأربد المعتم لقلعة بولس. إنها ديكتاتورية عسكرية أكثر شبها إلى حد بعيد جدا بقيصرية روما منها بالملكية الاقطاعية . . حتى إلى اليوم تحمل آثار أصلها الثورى . وسوف تبقى ما بقيت الظروف التى أوجدتها لا تتغير ، وما دامت هى آمينة على مصيرها صادقة الولاء لهذا المصير .

ولكن الأمر ليس مسألة مصادفة على الإطلاق فقد جاءت استجابة لرغبة روسيا الغريزية الملحة وتوقها الشديد لتطوير قواها وتنميتها ، وإلا فبأى طريقة أخرى يمكن تفسير نجاحها ؟ كان من الطبيعى أن يثير النظام الذى فرضه بطرس الأكبر وخلفاؤ ه عاصفة من الرعب والاشمئزاز ، ولكن الناس احتملوا كل ذلك فى سبيل آفاق الحياة الجديدة الرحيبة . . . لقد وفت بوعدها وخلقت دولة قوية جبارة . والشعب يحب النجاح والقوة .

إن تحليل هيرزن يلهم إلهاما خارقا للعادة بما كان سيأتى كما كان أيضا يوحى بما كان يجرى فهو يدرك السبب الذى من أجله اعتنقوا فى روسيا الحكم الاستبدادى الديناميكى . . واحتملوه بفرح وسرور، بينما رفضوا مذهب المحافظين الاوتوقراطى (الاستبدادى أو المطلق) . . «إن الزيت الذى تشحم به السكك الحديدية الجديدة سيكون أفضل لمسح القياصرة بالزيت (على سبيل التكرس) عند تتويجهم من زيت المسحة المقدس لكتدرائية أو سبنسكى . المؤلف .

إنها فى الأدب الروسى تبرز النمط المشهور «للرجل الزائد عن الحاجة» أو الذى لا لزوم له – كما صوره بوشكن فى شخصية «أونجين[1]» ، و «بيتشورين»[2] ورودبن[3] من صنع تورجنبف – حتى بيير فى رواية «حرب وسلام» الذى لا يستطيع عقله وطموحه أن يجدا له شيئا يعمله فى العالم الاجتماعى الموضوعى .

إن به قدرا عظيما من صفات البطل البيرونى[4] وهاملت ، (لقد كتب تورجنبف مقالا مؤثرا يكشف فيه عن وجوه الاختلاف الصارخة بين هملت المفكر العاجز المزدهى ، المشغوف بلفت نظر الناس اليه Poseur ، وبين دون كيشوت[5] المتحمس المخلص ذى الهدف الفرد الذى يستقطب قواه كلها) ، ولكنه أيضا يتطابق إلى حد بعيد – مثلما اعتاد الأبطال الروس أن يفعلوا – مع النمط الحقيقى لفتى ذلك العصر . ففى أكاديمية نيقولا الحربية لم يكن يوجد لمثل هذا الفتى ما يعمله ، فالتمرد لا معنى له و الاصلاح مستحيل ، وكانت المقامرة والمبارزة السبيل الوحيد للخروج من هذا الوضع . إنه لذو مغزى وأهمية أن يختار كورنتسف لعبارة «الدنمارك سجن» كالعبارة الدليلة التى تساعد على حل كل مجهول صعب وتفسيره فى نسخة فيلمه الجديد «هملت» الذى اخرجه . فقد كانت الظروف من وجهة نظر الروسيين – هى التى أظهرت الرجل ، وحتى حينما بدأت الظروف تتغير وأخذت الأنماط الجديدة فى الظهور – مثل – «ابناء» رواية تورجنيف ، و «شياطين» دوستويوفسكى – فإن تقليد الرجل «الزائد على الحاجة» أو الذى لا لزوم له ظلت باقية . فمازلنا نتعرف عليه فى شخصية نيخليودوف فى رواية «البعث» لتولوستوى .

---

(١) المجبى أو نيجين : كتبت هذه الطرفة على فترات فيما بين ١٨٢٣ ، ١٨٣١ ونشرت أول طبعة كاملة لها فى ١٨٣٣ ، وبما أن بوشكن دأب عليها سنوات كثيرة فان فصولها الثمانية أو منظوماتها الثمانْ تعكس تطوره طوال هذه المدة . وبطل الرواية أونيجين يمثل طراز عصره وفى الوقت نفسه بمثل المهذبين الظرفاء من ابناء المدن . تاليف بوشكن .

(٢) الشاعر ميخائيل . ى . ليرمونتوف (١٨١٤ – ٤١) قصة «أحد أبطال زماننا» وثيقة شخصية مدروسة تعكس مأساة الجيل الاصغر سنا فى العقد الرابع مثلما تعكسه قصة اعتراف أحد ابناء الجيل (دى موسيه) ، و (بتشورين هو أبرز شخصيات القصة وصنف آخر من أونيجين ، صنف مشئوم محزن .

(٣) تورجنيف (١٨١٨ – ٨٣) ظهرت أولى رواياته «روديني» فى سنة ١٨٥٥ . وهى دراسة فائقة لبعض صوره الشخصية . وزين ابن بطل القصة ماهو الا هملت روسى يقوض التفكير والبطالة مشيئته . وهو مسترسل مع أفكار لامعة بعيدة المدى ونظريات ضخمة رائعة ومشروعات ضخمة تبعثر كلها عند أول اتصال بالواجبات الحقيقية للحياة .

(٤) الذى يصوره الشاعر الرومانسى الانجليزى بيرون .

(٥) بطل الرواية التى تحمل اسمه من تأليف سرفنتس الكاتب الأسبانى (١٥٤٧ – ١٦١٦)

«لقد خرج الزائدون عن الحاجة من مسرح الأحداث واختفوا» هكذا يقول هيرزن «وسوف يتبعهم المغيظ» لأن الأدب نادرا ما يقره أو يؤيده . ويبقى فذا منفردا ، ينقصه السخط ، ويعطل من العنف ، الاعتداد بالنفس ، ويخلو من السخرية والانتهازية . وهيرزن نفسه يواصل حديثه فيزعم أننا .

«قد احتفظنا بإيمان ساذج فى الشاعر وفى الكاتب فنحن لم نألف التفكير بأنه من الممكن أن نكذب بالروح ونتاجر فى المواهب . نحن لم نعتد على المنقبين عن المال الذين يثرون بذرف دموعهم على معاناة الناس وآلامهم أو التجار الذين يحولون عطفهم على البوليتاريا إلى مقالات يربحون منها الكثير . وانه ليوجد قدر كبير من الحق فى هذه الثقة التى لم توجد لسنين كثيرة فى أوربا الغربية وينبغى لنا جميعاً أن نحاول الدفاع عنها وصونها .

إن الصراحة غير المألوفة التى لا يشوبها التهكم من خصائص بوشكن . فهو يتنزه تماما عن النفاق ، وعن التباهى بالذات الذى ينغمس فيه بيرون تلقائيا . ان بوشكن يقدم سببا لذلك فى أحد خطاباته : «إن كتابنا يخرجون من الطبقة العليا فى المجتمع . وفيهم تختلط الكبرياء الارستوقراطية باحترام المؤلفين لذواتهم» . ويتمتع بيرون باحدى هاتين الصفتين دون الأخرى . ولما كان بوشكن على ثقة من الاثنتين فهو ليس فى حاجة لان يسعى للفت الأنظار إليه .

وفى موضع آخر من خطابه يقول بوشكن بصراحة مماثلة عن موضوع كان مبعث الألم وبخاصة فى نفوس الأحرار ، الليبراليين ، فى مواضيع كثيرة حول نقاط متعددة فى التاريخ . فهو يكتب ابان العصيان المسلح البولندى فى سنة ١٨٣٠ ، «اننا نستطيع أن نأسى للبولنديين ونشفق عليهم فحسب ، فاننا من القوة بحيث لا نستطيع أن نضمر لهم بغضا . ان الحرب التى توشك أن تنشب سوف تكون حرب إبادة - أو هى على الأقل ينبغى لها أن تكون كذلك . إن حب الإنسان لوطنه ، كما يجب أن يكون حب المواطن البولندى لبلاده ، كان دائما مبعث شعور بالكآبة والتشاؤم . قد يكون هذا القول صريحا إلى حد مؤلم ، وقد يكون هذا صريحا بدرجة وحشية ولكنه يتسم بالاقتصاد والمباشرة فى الفهم اللذين ينمان عن الكرم ، كما نستطيع أن نرى فى موقف بوشكن من الشاعر البولندى ميكيفتز Mickiewicz . انه الموقف نفسه الذى يتقبل حكم التاريخ وينزل عند الحقيقة التى نجدها فى رائعة بوشكن الشعرية «الفارس البرنز» . ان الروسين فى أشد المواقف بعثا للكآبة فى النفس ، لم يفقدوا حيويتهم وقوة بيانهم المتفجرة ، فهم يتمتعون بجرأة غريبة خليقة بالعجب والإعجاب لخروجها عن المألوف فى معمعان الطغيان والبأس . ويقدم لنا بوشكن السبب الداعى إلى ذلك : لم تولد روسيا من أجل هذا المصير ، وولدت بولندا له . إن ميشكيرفتز شاعر الكآبة الحقة ، وهو الذى أترعت نفسه بكثير من أحزان الماضى مثلما

حدث للشاعر المنشد[1] الايرلندى ، ولكن الكآبة عند المواطن الروسى تشكل تحديا وتعمل حافزا معا . وبوسعنا أن نستبين هذا الاهتياج ، هذا التناقض العجيب ، بين برودة الكلمات وحيوية النبرة المتحمسة المتقدة فى عبارة بوشكن فى نهاية مقدمته لقصيدة : الفارس البرونز pechalen budet moi rasskz- «ان حياتى سوف تكون قصة حزينة» ، ونحن نستبينها فى الجملة الأخيرة فى احدى قصص جوجول «ان حياتى كئيبة فى هذا العالم ، ياسادة» . وفى استهلاك حديث بطل دستوبوفسكى من العالم السفلى "Ja chelovek, bolnoi, ja zloi Chelovek «إنى رجل مريض ، رجل حاقد» .

إن القوة الأساسية التى تنبض فى هذه الأقوال المحزنة ظاهريا تذكرنا مرة ثانية بمعهد قاعة دوثيبويز Dotheboys Hall[2] الذى قامت منه طليعة النضال الثورى الروسية ، وبزمالة الحزب الشيوعى التى وحدتهم فى وحدة تشبه الكبرياء فى أهوال المدرسة القديمة . ان بوشكن فى الحقيقة والواقع يحيى فى قصائد التاسع عشر من أكتوبر ذكرى أصدقاء الدراسة القدامى فى المعهد القيصرى فى ضاحية سيلو[3] The Tsarskoe Selo Lyceum الذى أسسه الكسندر الأول . حيث يقول هيرزن : «على كواهلهم الفتية حملوا التابوت الذى رقدت فيه روسيا المستقبل ، عابرين مملكة الأرواح الميتة كلها . ومن المؤكد أن صداقة هؤلاء الصحاب كانت ذات أهمية عظمى لهم ولبوشكن ، وفى إبان تجردها من الحرص والحذر ، والانعزال الذاتى ، والغيرة (أن المرء ليفكر فى ملاحظات الشاعر ييتس[4] عن شعر زميله ت . س . اليوت) ، «قد يكون هذا أسلوبا ، ولكنه ليس أسلوبى» ، إنها نمط من الصداقة التى نادرا ما توجد بين الكتاب فى عصرى» .

---

(١) الشاعر المنشد : شاعر قبلى ينظم القصائد فى مآثر الابطال الشاعر الملحمى أو البطولى .

(٢) Dotheboys Hall : اسم مدرسة ورد ذكرها فى رواية «نيكولاس نيكلباى» تأليف تشارلز ديكنز Micholas Michleby.، هذه المدرسة كانت تمارس انظمة صارمة قاسية فلسفية فى تعليم تلاميذها وتتضمن الإشارة إلى هذه المدرسة النظام الرهيب الذى فرض على طليعة النضال الثورى الروسىّ ، الذين يطلق عليهم لفظ Intelligentsia وهى تستعمل فى الجمع دائما وقد جاءت من الأصل الروسى Lintelligentia

(٣) The Tsarstoe Selo Lyceum : اسم مدرسة أنشأها القيصر الكسندر الأول حوالى عام ١٨٠٠ من أجل ابناء الارستقراطية الروسية خاصة لتدريبهم على مزاولة المهام العامة .

(٤) ييتس ، وليم بتلر ييتس (١٨٦٥ - ١٩٣٩) يعد ييتس ابا الشعر الانجيزى الحديث ، والذى اعترف بتأثيره ت . س . اليوت . لا على شعره فحسب بل على شعر مجموعة الشعراء المحدثين الذين يطلق عليهم شعراء الثلاثينات . . وأهم ما فعله ييتس هو انه خلق اسطورة لأيرلندة التى قال عنها : انها الجمال الذى لا يضارعه جمال آخر وسأعيش طوال حياتى أحاول ان أعبر عن هذا الجمال حتى يتعلم الجميع آن يركعوا له ويعبدرو .

وهذا هو أيضا شعورهم الأسرى . فنحن بين الفينة والفينة نشعر أن الروائيين الروسيين الأوائل لم يتفحصوا قلوبهم كثيرا ثم يكتبوا ، كما ينظرون إلى حياة أمهاتهم وآبائهم ثم يتذكرون أن المذكرات وهى السير الذاتية أو ترجمة حياة المرء بقلمه ، سواء أكانت واقعية - مثل « ماضى حياتى وأفكارى » لهيرزن - أم كانت مخترعة ملفقة ، مثل تاريخ عمدة جوريوخينو لبوشكن أو اسرة ساليتكوف لشيدرين ، جولوفليوف لبوشكن فإنها تشكل صورة يكمن فيها وتشتمل على بذور التطور فى المستقبل ولقد نسج أكساكوف[1] على منوال المسرح الفرنسى لسنين كثيرة وترجم أعمالهم قبل أن يعثر على مصدر الهامه الوطنى ويكتب سنوات الطفولة ، وتاريخ أسرة . ان أهمية المذكرات فى تطور تولوستوى ونموه لا تحتاج إلى تأكيد ، على الرغم من أن القول فيه من التهكم ما يكفى ، إنها كانت السبب فى تأخره ونضوجه على حد سواء . إن من الممكن أن تخلو المذكرات من « الحبكة » ويشير ناقده وكاتب سيرته ، بوريس إيخينبوم ، إلى عدم وجود الحبكة فى أعمال تولوستوى الشاب . وهو - بمعنى من المعانى - قد احتقرها واعتبرها غير ضرورية وغير طبيعية ولكنه حينما شرع فى استخدام « الحبكة » بالمعنى التقليدى فى أعلى درجاته فحسب ، - بدأت أعظم إنجازاته فى الظهور .

٣

إن لموضوع الجريمة اهمية دائما للكاتب ، وعند الروس يكون فى كلا الوضعين التجريدى والعمل بصورة ملحة ، إن لتورجنيف نظرة الأوربى الليبرالى ، وهو يأمل أن توفق روسيا فى محاكاة المثل الأعلى الأوربى للحرية ، ولكنه لا دستويفسكى ولا تولوستوى يأخذان المسألة هذا المأخذ . فقد ضمن دستويفسكى روايته «الشياطين» صورة سريعة (اسكتش) للحقود ، ممثلة فى شخص تورجنيف الذى أصبح غربى السمة والثقافة ، وفى مناقشة جرت بينه وبين تولوستوى سخر من الفكرة العامة القائلة بأن بطل الحرية الغربية يستطيع أن يتملك «أسباب الاقناع» التى عنت مغزى ذا شأن ، وإنها ليست ذريعة يتوسل بها فحسب ليتملق صورته الذاتية ويقويها ويدعمها . انه الاتهام الموجع المألوف للمتطرف (على الرغم من أن تطرف تولوستوى كان معاديا للسياسة) ضد الليبرالى صاحب النية

---

(١) سيرجى أ . أكيناكوف (١٧٩١ - ١٨٥٩) أهم اعماله حولية الأسرة (١٨٥٢) ، «الاستذكارات» وكان يطلق عليه (هومر) المواطن الريفى الروسى .

الطيبة ، ولقد أغضب هذا الاتهام تورجنيف غضبا شديدا [1] ، وحدا به فيما بعد ، فى كتابه «ذكريات أدبية» إلى توجيه التهمة المضادة بأنه لا حرية فى رواية «حرب وسلام» . ومن المحتمل أن تولوستوى قد وافق على هذا الرأى ونزل عنده ، مما يظهر أن كلا منهما كان عالما مجهولا بعيد الغور ، بطبعه ومزاجه فى نظر الآخر : ان الكلمة (الحرية) تعنى عندهما أشياء كثيرة مختلفة فهى تعنى عند تولوستوى اكتشاف كيف عمدت الحياة أن تجعل الإنسان أسير سجن يقضى فيه حياة سعيدة سعادة صادقة ، هذه هى الحرية كما يراها الذين بقوا على قيد الحياة فى رواية «الحرب والسلام» . لقد أخذها تولوستوى قضية مسلمة ، هى أنه لزام على الكاتب أن يذعن للحياة ، شأنه شأن أى شخص آخر ، وإلا فلن تكون لكتابته صلة إنسانية وثيقة بها . أما عند تورجنيف (كما هو الحال عند هنرى جيمس الذى يمتدحه ويعجب به) ، من الناحية الأخرى ، فإن حرية الكاتب الشخصية ، وعدم معيشته الحياة والانغماس فيها كانت من متطلباته لكى يرى ويختار ما أطلق عليه جيمس «صورته الخيالية» ، - «الشخصية اللامنتمية» التى وهبها الله صفة المواطن العليا . انه لتناقض كلاسيكى طبيعى فى عصر الرواية ، وفى هذه المواجهة يظهر هذا التناقض بصفة خاصة على هذه الدرجة من القوة والوضوح .

إن تورجنيف طبعا ، مستثنى من هذا . وعلى العموم فان انغماس الكتاب الروسيين الكلى فى مجتمعهم يبدو جزءا لا يتجزأ من شخصيتهم ، الشخصية التى يتحتم أن تفرض ذاتها على الآخرين وتحمى نفسها وتحصنها ضد هذا النظام . ولكى يظهر ديزموند مكارثى أوجه هذا الخلاف ، قارن بين بوشكن [2] ورجل يغوص فى الحياة التى تغمره حتى رقبته ، ولكنه لا يغرق فيها وهكذا يستطيع أن يرى دائما ما حوله بوضوح . وهذه هى الحال نفسها مع تولوستوى ، الذى يكون احساسه بنفسه لا ككاتب ، ومفكر أو كحكيم ، ولكن يرى نفسه كنفسه ليس غير قويا قوة غامرة . «كما أنا هكذا سأكون» هذا هو قول بوشكن وعنه يأخذه تولوستوى ويردده : «كما كنت فى سن الخامسة ، فهكذا أكون الآن» . هذا ما قاله تولوستوى فى نهاية حياته ، ومثل ليفن فى رواية أنا كارنينا «الذى شعر أنه كان نفسه ولم يرغب فى أن يكون أحدا آخر» . ان فردية الكاتب الرومانسى الغربى لا تشبه هذه القوة البدائية البهجة للوجود الفردى .

(١) إن صلة تورجنيف الرقيقة بتولوستوى ربما كانت ذات نظير خيالى مماثل فى رواية رودين ، التى يحرز فيها البطل نصرا فى مناظرة مماثلة (وهذه الصورة تؤخذ دائما على أنها صورة شخصية للمؤلف) ويرسى بالافتاء فى قضايا الضمير وتقدير مسائل الخير والشر فى السلوك والقواعد بأن «وسائل الاقناع» كائنة حقا . انظر أيضا كتاب المؤلف ريتشارد - فريبون الممتاز عن تورجنيف «دراسة» (المؤلف)

(٢) اسكندر سيرجيفتش بوشكن (١٧٩٩ - ١٨٣٧) هو الشخصية التى يدور حولها الأدب الروسى جميعا منذ عهد بطرس الأكبر ، وهو شاعر روسيا القومى .

ونحن بالتأكيد نستطيع أن نميز من سياق الأدب الروسى والغربى ، بين المؤلف الذى يكتب عن نفسه وعن تجربته ، والمؤلف الذى يحتفظ ببقائه ويعيش . إن جيد يكتب[1] ، عن نفسه ، وتولوستوى يكتب عن نفسه أيضا . . ولكننا مع الأول نشعر بإرادتـه فى أن يخلق، وفى أن يفرض علينا فكرة شخص فذ ذى شأن عظيم، ومع الثانى، لانشعر إلا بالتعبير الصريح الواضح لأسلوب حياة . وهى الحال نفسها فى المقارنة ، التى عقدها توماس مان وآخرون ، بين جوته وتولوستوى . انهما كليهما (سوبر إيجو) أنانيان وأعليان . ولكن جوته يستغرق الناس بنفسه ، لأنه عبقرية قومية ، وطيف شبيه بالآلهة ، أما تولوستوى فلأنه يجد نفسه يمر بتجربة يمر بها كل أفراد الجنس البشرى ، إن استغراق جوته فى ذاته يستوقفنا بوصفه الافتتان بالذات دائما ولكنه الافتتان الذى يعجز عن إفساد صورة هذا الاستغراق الخاص . أما استغراق تولوستوى الذاتى فهو أنانية رجل يشبه أى رجل آخر ، ولكنه يتفوق فى هذا تفوقا هائلا .

وحينما يناصر توماس مان [2] تعبير تولـوستوى عن خـواطره فى الأخـلاق والمسائـل الأخلاقية ، ويظاهر محاولاته فى إنكار الجسد والتبرؤ منه ، ويمتدح نمو جوته وتطوره المهيب الذى يبرر ذاته يكون الاتهام الرقيق مثيرا للسخط والغضب ، ولكن ليس فقط لأن مان - الألمانى الساخر - كان هو نفسه مستغرقا مشغول البال بالخلافة الجوتية[3] القومية ، وبنفسه بوصفه يتبوأ منصبا مرموقا فى التوازن الجوتى . لأنه من المؤكد أن انهيار حاسة الوجود فى تولوستوى هى الدليل القاطع الذى لا ريب فيه على مدى فتنتها وروعتها وتفوقها وإلى أى درجة كانت شاملة وجامعة . اننا جميعا عرضة لمثل هذا الانهيار المؤقت : وقد مر تولوستوى بهذه التجربة على نطاق شامل . إن تجسيد تولوستوى لنوع من الحياة الجسدية عن العامة لن يكون شيئا مذكورا ، إن لم تكن هذه الأسئلة دائما تطارده وتلاحقه وتنتابه هواجسها وتستبد به : عما كان يوجد ، وعما ينبغى أن يوجد خارج نفسه . ان كاتبا مثل تولوستوى استمر يكتب روايات من الصنف نفسه لابد وأن يكون ظاهرة لا تطاق ولا تحتمل ، لأن غروره وإفراطه فى التحدث عن نفسه ، يبدو أنه يشمل كل الوجود المادى . ولكن الذى يلازم هذا الغرور وينمو معه ويلاحقه وفى النهاية يحكمه ويسيطر عليه هو الاعتراف بحدوده وقيوده ، ومواجهة النفس بما هو غير النفس ، والحياة بالموت . لم يكن تولوستوى مريضا ولا منحرفا ، إنه يؤدى فى داخل نفسه وبمقايسه الخاصة ، أكثر ألوان الدراما الانسانية شمولا وأشدها حتمية . إنه حال وجودنا : فإنه ليس مثل جوته الذى يحاول أن يقهره (الانهيار) ويرتفع

---

(١) أندريه جيد الكاتب الفرنسى المشهور

(٢) جوته وتولوستوى (مقالات ثلاثة عقود من الزمان) تأليف توماس مان .

(٣) نسبة إلى جوته .

عليه ، وفى النهاية - كما يوشك توماس مان من التصريح به لم يهتم جوته بشىء سوى نفسه . وتولوستوى لم يكن سوى نفسه ، وإن إحساسه بما كان فى انتظاره وبما يدور خارجه لهو بصورة مشابهة أكثر ألفة لنا وأشد تأثيرا علينا وتحريكا لعواطفنا وإثارة لمشاعرنا .

قد تؤخذ حقيقة الوجود كمرادف فى الأدب الروسى لما وضعه شيلر تحت جنس الساذج Naive أما فى روسيا فإن فترتى الأدب الساذج والأدب التأملى لم تتبع إحداهما الأخرى ، حسب مفهوم شيلر للتطور الأدبى ، ولكنهما وقعتا فى آن واحد . ولقد كان بوشكن يعى ذلك كل الوعى . لقد أدرك كل الإدراك أن شعره كان يجسد عبقرية لغة جديدة . وقد عرف هذه الحقيقة جيدا بحيث لم يهتم بأن يكون «روسيا» بأى معنى آخر غير المعنى اللغوى . إنه يشخص ببصره نحو أوربا ويقتبس منها ، ثم يهىء هذا ويعده من جديد وكأنه يريد أن يحتفظ بأوربا كذخر مقدس فى اللغة الروسية ، ويصطنع طرازا جديدا للتعبير عنها . وفى هذا المجال يذكرنا بفحول الشعراء الأوربيين عندنا ، كالشاعر ملتون وشعراء العصر الأغسطينى[1] ، الذين رأوا فى أنفسهم المرسلين الذين يحملون إلى اللغة الانجليزية التراث الكلاسيكى الأوربى . وإن جاز القول فإن بوشكن كان عليه أن يكون ملتون وبوب فى ذاته ، كما يكون فى نفسه أيضا شيلروبيرون : فهو يضغط كل التقليد والعرف الأدبى الأوربى فى شعره . ولكنه لا يكون «أدبيا» مطلقا ، حتى وهو يردد الأشياء المألوفة فيه بكل دقة وأمانة .

وهذا هو الذى يميزه تمييزا دقيقا عن مؤسس الأدب الألمانى . فقد لاحظ هو بنفسه قائلا : « إن الألمانية هى اللغة الوحيدة التى ظهر فيها النقاد قبل المؤلفين» . إن قوانين شيلر تنطبق فى أشد صورها قسرا وعنفا على شيلر نفسه . إن عمله روحى تأملى ، فمما لا جدال فيه أنه ليس له مقومات الكيان اللغوى الفذ . وإذ يأخذ بوشكن من التراث الأوربى ، يتوه شيلر ويحتجب نوره فى ظل هذا التراث . فشكسبير يبذه ويتفوق عليه بشكل واضح جدا ، إلا أن لغته وجوهر خياله لا يستطيعان التحرر من شكسبير. وعلى الرغم مما يقال من أن شكسبير وشيلر كلاهما يلقى ظلا على دراما بوشكن المنظومة بالشعر المرسل - «بوريس جودونوف[2]» فإنها الوحيدة من بين قصائده التى يصيبها هذا الكسوف ، حيث يفقد الوجود الساذج للغة شخصيته بتدخل أجنبى .

ولما كانت هذه الدراما عاطلة من الجوهر الكلى الأصيل فى ذاتها ، بات من الممكن ترجمة أدب التأمل والشعر بنجاح إلى حد بعيد . إن تولوستوى ود ستويفسكى - إن جاز

---

(١) العهد الكلاسيكى المحدث فى انجلترا .
(٢) مأساة تاريخية كتبها بوشكن وكان متأثرا فيها بشكسبير .

التعبير – «ساذجان» فى وجودهما أو كيانهما ، وروسيتهما ، ولكنهما تأمليان فى لغتهما . إن بوشكن يلقى ظله عليهما ، أعنى يبرز عليهما ويتفوق . إنهما فى أعين الروسيين ، لن يستطيعا – على الرغم من أنهما عملاقان – الوصول إلى منزلته بوصفه المؤلف العظيم الأول . . أنهما يدينان له بأكثر مما يستطيع القارىء الأجنبى أن يدرك بسهولة : ولكنهما يخسران أيضا بسببه ، الموهبة التى تبدو أنها موهبة لا تتكرر ، فى أن يكونا روسيين فى حديثهما ، أوربيين فى نظرتهما . أنهما أكثر منه قومية إلى حد بعيد . ويقول الدكتور ببفزيز «إن الأدب العظيم قومى ، ولكن الأدب القومى أدب ردىء» إن تولوستوى ودستويفسكى ليسا قوميين بهذا المعنى ولكنهما روسيان بحكم الإصرار والنية ، حيث من الطبيعى أن يكون بوشكن كذلك ، وسنرى فيما بعد ، أن دستويفسكى ينادى ببوشكن – لما يستهدفه من أغراض خاصة – بوصفه روسيا من الناحيتين الأيدبولوجية . والروحية . إن التناقض الظاهرى فى القضية هو أن بوشكن أوربى لا يمكن ترجمته ، وهما روسيان يمكن ترجمتهما ، وأن روسيا فى عزلتها فى بداية القرن التاسع عشر كانت ثقافتها أكثر قربا إلى أوربا مما كانت عليه أمة الروائيين الناهضة . وكلما زادت روسيا استغراقا فى أوربا زاد إصرارها على انفصالها عن منزلتها الثقافية ، وزاد السرور الذى تدخله هذه الصفة المميزة الدخيلة لهذا الانفصال على قلوب بقية أوربا .

٤

إن تولوستوى ودستويفسكى يحتجان إذا ما قورنا ببوشكن ، ويحتجان كثيرا جدا – وهذا مما لا شك فيه – أننا نستطيع أن نفهم عن بوشكن تقريبا أى شىء كما نستطيع ذلك عن شكسبير ، فإن قدرته على حسن السبك والصياغة وإحكام العبارة ، والبساطة ، يعطى أى عدد من المعانى المتضمنة لهؤلاء الذين يخلفونه . إن دستويفسكى نادى به كنبى ، واستعار جوجول بعض قصصه الرشيقة ، الخفيفة الحركة ، اللامنحرفة ، المنزهة عن الزيغ والضلال ، وحولها إلى صيحات عالية عجيبة متقدة من الاحتجاج والاتهام . . ففى الأبيات الشعرية الموجزة ذات الثمانية المقاطع من قصيدة «الفارس البرونز» نستطيع أن نرى مسبقا الخيال التاريخى لرواية «حرب وسلام» والقدرة نفسها على فهم العلاقة بين المعاناة الانسانية وإرادة الطاغية ، وهى – بلغة التاريخ – عاجزة لا عون لها تماما مثل ضحيتها . إن تولوستوى يجعل هذه القضية واضحة جلية ، وعظيمة مهيبة تلفت النظر ، ولكنه فى النهاية لا يستطيع أن يعطى إجابة أخرى عن هذه القضية الرهيبة . . قضية الحرب والسلام ، غير أنهما (الحرب والسلام) جزء محتوم من طبيعة الانسان . إن قصيدة بوشكن لا تضع السؤال ولا تنشد إجابة عنه ، ولكنها لولا كل ما فيها من حركة سريعة واثقة متفائلة ، ولولا حماستها الظافرة عظيمة الشأن مثل رواية «حرب وسلام» .

إنها تحكى قصة مختلفة كل الاختلاف فى الظاهر ، إنها قصة شاب فى خدمة الحكومة المدنية تلقى خطيبته حتفها فى فيضان نهر نيفا ، ويجن جنونه ، ويجوس خلال بترزبرج ، مارا بمحاذاة واجهات هاتيك المبانى الجميلة اللامتناهية التى تبدو أن تناسقها الإيطالى الطراز يزداد إلى مدى خيالى فى محيط روسيا اللانهائى . وحينما أنعم النظر عبر النهر إلى ارتفاع الفيضان فى محاولة ليتبين الكوخ الذى كانت تسكنه الفتاة ، لم يستطع أن يرى غير التمثال البرونزى العظيم لبطرس الأكبر يعلو على الأمواج . وذات ليلة ، وفى أثناء جولاته ، حينما يجد نفسه أمام التمثال مرة ثانية يلوح بقبضته إلى فوق «نحو حاكم نصف العالم» ، ثم يولى الأدبار فى ذعر عبر الميدان ، إذ هو يرى التمثال يحول رأسه ببطء نحوه . وإذ هو منطلق يعدو هنا فى أرجاء المدينة يتراءى له أنه يسمع وقع حوافر جواد «الفارس البرنز» فى أثره . «وبعد تلك الليلة كان الرجل المخبول كلما مر بالتمثال خلع قلنسوته وسار فى طريقه مسبل العينين مكتئبا» .

وتنتهى القصيدة بالخاتمة المقتضبة النموذجية فوق سطح جزيرة مهجورة فى نهر نيفا لايقصدها الصياد ليطهو صيده من السمك ، أو كاتب فى نزهة يوم الأحد ، يلقى الفيضان بحطام كوخ . وعلى عتبة ذلك الكوخ وجدت جثة الرجل المخبول ، ثم ووريت التراب بدافع الخير والإحسان . ولا يزيد بوشكن تعليقا على ذلك . وفى خطابات شديدة الصلة ببعض القرارات الإمبراطورية ، يلاحظ أن نغمة السخرية لا تليق بالقوة . وقد خلت قصيدته من السخرية . إن مرثيته لبيترزبرج فى المقدمة «فى احبك يا صنع يدى بطرس «قوية مؤثرة وأمينة مثل وصفه لنهاية الرجل المخبول . ومع ذلك فإن القصيدة لم تفلت من يدى الرقيب .

وعلى الرغم من أن بوشكن وهو دائما يتعاطف مع الشخصيات التى يبدعها - يطلق عليه اسم «رجلى المخبول» ، فإن بطل «الفارس البرنز» ليس شخصية يمكن فهمها فهما واضحاً ، كما هى الحال مع الكاتب الآخر سيىء الحظ ، الذى ينحدر منه شخصية أكاكى آكاكيفتش فى رواية جوجول «المعطف» ، فقد قال فيها بوشكن الرأى الفصل : «ليس ثمت ما يحتاج للايضاح بتعبيرات لا لبس فيها ولا إبهام» إن عبقرية جوجول عملت بطريقة هى النقيض تماما من طريقة غيره من الكتاب ، فهو يفيد من شخصية آكاكى . إن بيلنسكى ودستويفسكى («لقد برزنا جميعا فن تحت المعطف») يطريان جوجول ويثنيان عليه لأنه قد صور ضحية الظلم والاضطهاد ، ضحية النظام الجديرة بالرثاء ، المهانة التى جرح كبرياؤها ، ويبدو أنه لم يدر بخلدهما أن يمتدحا بوشكن لتصويره الأشياء نفسها ، أكثر مما يطوف بخيال الناقد أن يمجد شكسبير لتصويره شرور الملكية ومفاسدها فى مسرحية «الملك لير» . ويبدأ بيلنسكى وجوجول الربط بين الأدب الروسى والنفع الاجتماعى الذى استمر حتى ذلك اليوم ، فتولوستوى والكتاب السوفيتيون كلهم يعتنقون عقيدة أدب يلتزم بالمشاكل الإنسانية والاجتماعية ، وينقلون إلينا هذه العدوى حتى اصبحنا نراهم فى وضعهم الحقيقى .

إن جوجول فى قصة «المعطف» يجعل الوضع الصحيح وانسحا حقا وعلى الرغم من روعة القصة وامتلائها بالحرية والحيوية البالغة للغريب الخيالى ، فنحن نشعر بلمسة التصميم الصائبة بقدر ما نشعر بها فى قصة تولوستوى عن الرقيق بولبكبوشكا التعس على حد سواء . وقد يقال ان هاردى يلاحق كثيرين من شخوصه بمثل هذا الفيض الغزير من سوء الحظ نفسه . ولكن هناك خلاف : ان رؤ يا هاردى الذاتية للعالم والحياة الدنيا هى التى تصنع المصادفة القاسية ولا يختص هاردى بفرض المصادفة علينا ، ولكن لكى يرينا فقط الصورة التى تبدو فيها الأشياء بالنسبة إليه . وقد يقال إن جوجول وتولوستوى يعطيان المصادفة وضعا اجتماعيا شرعيا ، الماعا إلى أنها «المصادفة» تتفق إلى حد ما مع النظام القائم . وفى الواقع ، فان القصة الحقيقية التى تشحذ خيال جوجول وتدفعه إلى العمل تنتهى نهاية سعيدة . إن كاتبا مسكينا قد بذل جهودا هوميرية[1] لكى يقتصد مبلغا كافيا من النقود يشترى به بندقية ويخرج بها للصيد فى مستنقعات نهر نيفا : وفى أول مرة يخرج فيها تسقط منه فى الماء ويفقدها ، يغدو منسحق القلب ولكن زملاءه يتعاونون معا ويدفع كل منهم نصيبه ليجمعوا له مبلغا كافيا من المال يشترى به بندقية أخرى . ان القصة ليست حقيقية فحسب ولكنها - إذا ما جاز التعبير - بوشكينية «تحتوى على كل خصائص بوشكن وصفاته» ، فان الحياة لدى بوشكن فاجعة فجيعة كافية بدون أن يسرف كثيرا فى اللوم ، ولا بأس من أن نفترض أنه قد استشعر تسلية مؤكدة إزاء ما صنعه جوجول من هذا الحدث من حوادث الحياة اليومية ، بل ربما كانت التسلية نفسها التى أغرته بأن يحاكى متهكما ، فى قصته «ناظر المحطة» ، نمط الفتاة المسكينة التى يخونها جندى الهوصار [2] العديم الرحمة والشفقة ، وأن يضع لحكاية عن مثل هذه الفتاة نهاية سعيدة غير متوقعة وهى مع ذلك نهاية منطقية .

ومع ذلك ، فإن بوشكن نفسه اقترح على جوجول موضوع قصة الأرواح الميتة ، وتظهر نزعته المتعاطفة فى «المعطف» . ان القصيدة والقصة كلتاهما تنتهى بسمة مبهمة . كيف حدث أن جاءت جثة الرجل المخبول إلى حيث وجدت ؟ وهل «الشبح» فى نهاية القصة هو شبح أكاكى ، أو هو اللص الذى مازال يمارس مهنته فى سرقة المعاطف ؟ إن قصة جوجول وشخصية بوليكوشكا لتولستوى ، كلتاهما ذات نهاية تعرض الجبرية القاسية نوعا فى حبكتها المقطوعة الصلة بالموضوع — وهذا عجيب غريب — بصورة تبعث على الضحك فى الحالة الأولى ، بسيطة إلى حد مثير للمشاعر فى الثانية . . . ولكن «الفارس البرونز» يظل على

(١) هوميرى : منسوب إلى هومير الشاعر الاغريقى القديم .
(٢) جندى فى وحدة من الوحدات العسكرية الأوربية المنظمة على طريقة سلاح الفرسان المنغارى الخفيف فى القرن الخامس عشر .

مستوى مختلف كل الأختلاف للفن . وهو فى أسمى معنى وأرفعه قصيد موضوعى منزه عن الغرض ، وربما كان أول وآخر رائعة روسية لا تلزم نفسها آليا بالنظريات السائدة والمثل العليا لطبقة المستنيرين الروس ، ولا تمسك واعية ذاتها عن عمل هذا . ان بوشكن ، شأنه شأن شكسبير «نحن نتصور» ، لديه قبل كل شيء الأحساس بالعمل الذى يجب أن يؤديه والعمل الذى تم أداؤه «إنى أنظر إلى القصيدة المنجزة من قصائدى كما ينظر الإسكافى إلى زوج من الأحذية . . إنى أبيع من أجل الكسب» . إن كل قصيدة قدمت إليه مشكلة جديدة فى أثناء نوبة فجائية خيالية وتنفيذ فنى . فهو لا يتقيد باستمرار الأيديولوجية والحواز [1] ، ولا بالاستغراق فى تطوره الروحى . ولا يوجد بالنسبة له إلا مقياس واحد للشاعر - Dovolyen - هل هو نفسه راضٍ ؟ فاذا ما كان الأمر كذلك ، أذن دع الشعب يدنس مذبحه سواء فى جهله أو حماسه . . . . . فهولا يهتم البتة برأيه ، ولا برأى القيصر .

فى محاولة للاستشهاد بنظريته الفاتنة عن ذروة السعادة الجمالية ، على براءة بوشكن وطهارته التى على غرار طهارة هوارشيو [2] ، يظهر فلاديميرنابكوف الذى يعجب ببوشكن كثيرا كم هو مستحيل على الفنان أن يفعل هذا اليوم ، وعلى الرغم من أن بيرون وكيتس - وكلاهما يسبقانه ويتقدمان عليه من حيث الزمن فقد عادا لا يستطعيان قبول وجهة نظر بوشكن عن الفن بأكثر مما كان تولوستوى وجوركى قادرين على ذلك . ان الأمر يعتمد على تملكه ناصية اللغة وتحكمه فى التعبير بها بكل ما يتضمنه هذا . . وعلى مكانته فى التاريخ ، فهو على أعتاب لغة ولكنه وريث تقاليد اجتماعية وتاريخية .

إنه حينما يأخذ كاتب مثل نابكوف [3] أو روبرت [4] جريفز الموقف نفسه عن عمد وقصد فانهما يحصران نفسيهما ، فى مختلف الأحوال والظروف ، فى نطاق جمالى محتوم . ان الجمالى لدى بوشكن فى القرن التاسع عشر ، كان يجب أن يكون جمالى كاتب أدنى مرتبة ، ولكن فنه هو فن واحد من أعظم الكتاب وأوسعهم أفقا . إن الزمن قد دفن التناقض الظاهرى فى روسيا مثلما فعل فى باقى أوربه ، ربما كان إلى الأبد ، فلا يحدث إلا مرة واحدة فحسب فى لغة «هكذا يفرض المرء» أن تستطيع وجهة النظر الجمالية أن تتمتع بسلطان الفن العظيم وشموله . ومن المحتمل أن تحدث المعجزة مرة ثانية فى أفريقيا ، حيث كان بوشكن [5] يفخر بوجود أسلافه هناك .

---

(١) الحواز ، أو الوسواس : تسلط فكرة أو شعور ما على المرء تسلطا مقلقا غير سوى .

(٢) هوارشيو : صديق الأمير هاملت مسرحية «هاملت» من تأليف وليم شكسبير .

(٣) فلاديميرنابكوف كاتب روسى عظيم يعيش فى أمريكا وهو مؤلف لوليتا .

(٤) جريفز، روبرت رانك (٢٦ يوليو ١٨٩٥) شاعر وكاتب روائى انجليزى .

(٥) كان جده الأعلى لأمه حبشيا . وكانت أولى محاولاته النثرية : «عن بطرس الأكبر» قصة تاريخية تدور حوادثها حول الرجل الحبشى الذى هو جده الأعلى لأمه .

٥

ربما يكون ذلك على أية حال ، فمن المؤكد أن الأدب الذى يتبع بوشكن يقتلع كل معنى اجتماعى ووطنى سابق من بين طيات شعره المحكمة . إن جوجول ودستويفسكى يتلقيان صورة روسيا كجواد يركض ، يدفع به العنان الحديدى فى يد بطرس إلى حافة الهوة نفسها . . ففى نهاية الأرواح الميتة «يبسط جوجول هذه الصورة مفصلة فى رؤ ياه المشهورة للتريوكة (١) Troika الروسية فى سرعتها الجنونية ، وفى رواية «الأخوة كارامازوف» تصور نصيحة ميشيا فى بلاغة وبيان - التريوكة الطائشة نفسها الرعب ، والاشمئزاز والأعجاب بالبلاد الأخرى . . إن الكاتبين يبدوان رخوين صاخبين إذا ما قورنا ببوشكن ، ولكننا لا نستطيع أنكار قوة الرؤ يا . إن بطرسبرج التى بعثت إلى الحياة فى قصيدة «الفارس البرونز» تستمر فى ممارسة فتنتها وسحرها على جوجول ودستويفسكى . ولكنهما يريان أنه ليس بهذه الصورةلبطرسبرج شىء مما تزخر به مقدمة بوشكن من حماسة حربية جميلة ، فأبراج ذهبية تضىء متألقة فى ضوء النهار الذى يحدث فى الليل ، وطلقات المدفع محييا مولد ولى للعهد ووريث للعرش وزوال الثلج الأزرق فى نهر نيفا ، والصيام وركوب الزحافات . . أنها عندهما من صنع الأحلام والأشباح ، كما هى عند أندريه بيلى آخر محتفل بها قبل الثورة . . وهذا أيضا فى بوشكن . إن القيصر الذى بنى المدينة فى المستنقعات كان يحلم حلما عملاقا بمدن درسدن ولندن وروما ، إنه بطل القصيدة ، وقد تعلق بواحد من الأسود الحجرية العظيمة فى ميدان بطرس وهو يحملق شارد البصر عبر الأمواج إلى حيث عاشت حبيبته . . هل كان هو الآخر يحلم أيضا ؟ وهل كانت فكرته المتواضعة عن أقامة بيت يحميه هو وحبيبته من نسج الخيال كما كانت فكرة بطرس العظيمة عن بناء المدينة سواء بسواء ؟ هل الحياة كلها حلم ؟ . . إن بوشكن يطرح السؤال دون زيادة فى التعليق ، ولكنه يظل السؤال الذى يخطر ببال كل زائر لمدينة بطرسبرج حتى يومنا هذا .

ويعود جوجول من جديد فيزيد الحلم وضوحا وجلاء . . ففى قصة «شارع نيفسكى الكبير» (٢) يتضح أن فتاة أحلام البطل التى ترى وهى تتبختر على طول الشارع العظيم فى كل فتنة مدينة الأحلام وسحرها ، ماهى إلا بغى عارية ، ويقتل البطل نفسه . إن الرؤ يا الرومانسية فى القصص الروسى الباكر قد أخذت صبغة المدينة والروح المحلية على نحو

---

(١) التريوكة - عربة روسية يجرها ثلاثة جياد متراصة .

(٢) تأليف جوجول : تتخذ هذه القصة اسمها من الطريق العامه الشهيرة فى بطرسبرج الذى تجرى فيه احداث القصة

جدير بالملاحظة . ويسال جوجول : «هل نحن دائما نحصل على كل ما نريد ؟ «بمفهوم الذواقة الذى يميز بين ألوان الطعام والشراب» . . إن ثمت شخصا يستطيع أن يطلب كل ما يريد ، وله فم دقيق وآخر له فم فى سعة مبنى الوور أوفس آرش ، عليه أن يظل راضيا بعشاء من البطاطس» . وفى رواية دستويفسكى ، مذكرات من العالم السفلى «نلتقى ببغى بطرسبرج مرة أخرى» فى شخصية الفتاة الكئيبة البائسة التى تختفى من حياة البطل فى مطر الجمد المتساقط ونراها أيضا فى شخصية سونيا فى «رواية الجريمة والعقاب» .

إن دستويفسكى هو أقل المؤلفين طبوغرافية [(١)] على الدوام . ولكن بطرسبرج تتغلغل فى جسمه حتى ترسخ تحت جلده ، والكبارى وواجهات المبانى والسدود تصبح جزءا من كابوس [(٢)] راسكولنكوف الذى يلازمه أينما ذهب بعد مقتل المرابية العجوز[(٣)].

إنه لحق أن جو العاصمة يمكن د ستويفسكى من أن يجعل الكتاب يتسم بالهلوسة والهذيان على هذه الصورة ، وأن يخلط الأحداث الواقعية مع الذهنية منها إلى درجة تبعث على الأضطراب . هل حدث تعاقب القرار والعمل ، وتتابع الذعر والإعتراف فى عقل البطل ؟ إن راسكولنكوف بطل الرواية والعبقرية التى خلقته ، يجدان كلاهما أنه من الصعوبة بمكان أن يتذكرا أن الجريمة قد وقعت فعلا : إن بعدها الحقيقى فى عالم الرؤيا ، أو الوهم ، أو الخيال الجامح ، حيث كانت لبطل د ستويفسكى السابق فى «مذكرات من العالم السفلى ، شخصيته وحياته ، ولكنها الشخصية الأقل إفتراضا ، ومن ثم فهى أقل إزعاجا وتشويشا فى النهاية . أما فى «الجريمة والعقاب» فان النوع الأدبى الغربى فى الميلودراما الإجرامية ، قد تأقلم فعلا مع الطبيعة وإنسجم معها بصورة حقيقية فى منظر مدينة بطرسبرج العقلى والروحى العام .

إن فى وصف ديكنز للندن التى يخيم عليها الضباب ، ووصف فكتور هيجو لباريس الخيالية أو الغريبة ، علاقة تكاد تكون مرضية بما فيه الكفاية بين مكان المشهد المعمارى وزمانه ومحيطه وخلفيته ومزاجه . إن نسب عصر الإقناع والمنطق فى مدينة بطرس متعارضة تعارضا عجيبا مع طغيان الإرادة الخيالية واستبدادها . إن كل ما هو ظاهرى التناقض يرهق بطل رواية «ألف روح» التى ألفها بيزيمسكى ، الذى – وقد ترك بهجة موسكو المألوفة حديثا – يشعر بالحزن والكآبة شعورا بالغا فى العاصمة التى طالما نازعه الحنين والشوق

---

(١) الطبوغرافية : الوصف الدقيق للاماكن أو لسماتها السطحية .
(٢) روديون راسكولنكوف : طالب موهوب ، مطبوع على حب الخير ، وهو بطل رواية المرابية العجوز لدستويفسكى .
(٣) بطلة رواية الجريمة والعقاب لدستويفسكى .

لرؤ يتها . . ويدور حول تمثال فالكونيه الملكى المستبد مرة أو مـرتين ، ويحملق فى قصـر الشتاء (ونتر بلاس) وفى كتدرائية القديس إسحق ، ولكن هذه المناظر كان لها عليه وقع مثير يفوق كل حد ، وهنا فاضت به «كآبة» بطرسبرج العظيمة ، وتسلط عليه عجزه فى أن يفرق بين ما هو حقيقى ، وما هو غير حقيقى ، أو أن يميز بين اغترابه الداخلى المعقد المرتبك وبيئته الخارجية .

إن تولوستوى هو الوحيد الذى يقاوم مفاتن بطرسبرج الساحرة . . . . إنها أهم حقيقة لا تدانيها أخرى فى شأنها وخطرها . . إن من يشاهد الجسـد ، لن تكون لـه صلة بعالم الهلوسة فى العاصمة . . إنه لحق أن رواية «الحرب والسلام» تبدأ فى بطرسبرج ، وأن طنف النافذة الذى يجلس عليه دولوخوف ليشرب زجاجته من الروم ويربح رهانه ، كان بدون شك ، طنفا ذا قوصرة رائعة فى منزل ضخم بجوار شارع موبيكا ، ولكننا لا نستطيع أن نعين موضعه من القصة التى يبدو أن حقيقتها القصوى تعتمد على بقاء طبوغرافية مدينة الأشباح على قيد ذراع . . إن موسكو حقيقية : فنحن نعرف أين تقع دار آل روستوف ، ونحن نشارك نيقولا نفاد صبره فى أن يعود إلى داره حينما يرى المعالم المألوفة للمدينة ، ونحن نحضر هناك فى مأدبة النادى الانجليزى ، وفى فنـاء قصر الكـرملين ، حيث يهتف بيتيا للقيصـر ، ويتمكن من الإمساك بقـطعـة من البسكـويت . . أمـا بيت آل كـارنـين فى بطرسبرج ، فنحن لا ندرك عنه شيئا على الرغم من أننا نبصر القرى الامبراطورية خارج المدينة ، بما فى ذلك المضمار (أو حلبة سباق الخيل) ، والبيوت الريفية الروسية ، وأوراق النباتات الخضر الباردة فى صيف الشمال . إن تولوستوى فى رواية «البعث» وحدها يرينا المنظر الشجرى[1] البوشكينى[2] الكلاسيكى لنهر نيفا ، وقصر الشتاء (ونتر بلاس) وبرج الأميرالية[3] وهو يفعل هذا لغرض رهيب . إننا كنا قد دخلنا لتونا قلعة بطرس وبولس ، ورأينا الحاكم يقلب الأحوال قلبا كاملا مع رئيس أركان الحرب ، وسمعناه يؤكد لنا أن المسجونين يلقون معاملة حسنة . وسرعان ما يبدو بدينا وهادئا جدا . . وبعد هذا ، حتى منظر مدينة الأشباح ، يبدو أنه يعود إلى ما هو عاقل وحى .

إن نأى تولوستوى عن بطرسبرج ، واجتنابه لها ، يبدوان أكثر ما يبدوان فى التناقض مع سحرها عند الكتاب الآخرين . لأن روسيا بمساحتها لا تنتج من القصص ما يتنـاسب وتنوعها الطبوغرافى ، فربما كان مجتمع مقسم تقسيما صارما ، ويخضع لحكومة مركزية ،

---

(١) المنظر الشجرى : الذى يرى من خلال أشجار متراصة .

(٢) نسبة إلى الشاعر بوشكن .

(٣) إمارة البحر .

كالمجتمع الروسى الذى خلقه بطرس . . خليقا بأن ينتج مركزية تتوافق مع مركزية المباحث الأدبية . . ولقد كانت هناك أسباب اجتماعية هامة لإهمال تولوستوى لعاصمة بطرس ، سوف نلمح إليها فيما بعد ، ولكن أشد الأمور حسما هو رفضه لهذه العاصمة بوصفها المركز الرئيسى للمهارة الوطنية ، والخلاقة ، والأمانى الأدبية . إن لندن هى كل بلدة فى مسرحيات شكسبير كما قيل من قبل ، وكل كاتب فرنسى أو انجليزى عظيم له صلة ما بالعاصمة . . ولكن لروسيا عاصمتين : أولاهما بطرسبرج ، وبوشكن رجل منها ، والأخرى موسكو ، ومنها تولوستوى .

الفصـــل الثانى

مقـارنات حتمية

.... تولوستوى ، الذى يبدو كأنه السماء قد وهبته العالم لغاية خاصة ليكون على طرفى نقيض مع دستويفكسى .

س. ميرسكى ، تاريخ الأدب الروسى

١

ويستطيع المرء أن يرى الاختلاف بين دستويفسكى ، على الرغم من أنه يفعل هذا مستهدفا غرضاً آخر . ان راسكولنكوف و (رجل العالم السفلى) ينتابان مدينة الأشباح : ويشرف ستيفا أو بلونسكى والكونت روستوف العجوز على مدينة موسكوويتسرأسانها ، ذانكما اللذان يقدسان الجسد . ولكن الطرائق التى يستجيب بها الوريثان[١] العظيمان لتأثير بوشكن نفسه لأكثر تثقيفا وتهذيباً ، لأنه ليس ثمت شىء يفصلهما ويباعد بينهما أكثر من موقفهما من المؤلف الروسى الأول[٢] . ان تولوستوى يرتاب فى بوشكن – حتى انه قد يبرم به – ولكنه يعتبره حقيقة الطبيعة ، منفصلة .

فى رواية «مانسفيلد بارك[٣]» يلاحظ ان الأنجليز ليس لزاما عليهم ان يدركوا أنهم يعرفون شكسبير – فهو فى دمهم . وفى رواية «اناكارنينا» يقتبس ستيفاوليفن ، كلاهما ، شعر بوشكن ويستشهدان به ، وستيفا الجاهل فى ابتهاج ، يتذكر – مخطئا – تلك الرواية التى تتضمن مفارقات تاريخية لبوشكن ، وتصور كيف نتعرف على هؤلاء الذين يعشقون . كان بوشكن يجرى «فى دمه» تماما كما يجرى فى دم ليفن «التولوستوى» ليفن الذى كان يحيا الحياة الجنسية نفسها التى مارسها تولوستوى (ومع ذلك فما دمنا لم نر هذا يحدث فليس من السهل علينا أبداً أن نصدقه) يجد ضميره ماثلا أمامه يؤنبه فى كلمات بوشكن – «إنى ارتعد وألعن . ولكنى لا استطيع أن أمحو السطور المريرة » . وكلاهما يجد الكلمات ولا يمهرها باسم الشاعر ، وكما يقول الدكتور جونسون ، «يرجع صدراهما صدى مشتركا» .

(١) الوريثان العظيمان : دستويفسكى وتولوستوى .
(٢) المؤلف الروسى الأول : بوشكن .
(٣) «حديقه مانسفيلد» رواية من تأليف جين اوستن الكاتبة الانجليزية (١٧٧٥ – ١٨١٧) .

وقد أخذ دستويفسكى على عاتقه ، من ناحية أخرى دور أحد المجوس[1] : سوف يكشف عن سر بوشكن . ولقد قيل انه احب القاء قصيدة «النبى» وصوته يرتفع إلى صرخة يهتز لها طربا فى البيت الأخير من القصيد – «احترقى يا قلوب الرجال بالكلمة . أنها قصيدة رهيبة بهيجة معا ، فيها يجسد بوشكن «نبيئة» النبى ، إذا صح التعبير كما يجسد بليك[2] «نمرية» النمر . لم يخبرنا أحدهم عما يتنبأ ، فقد يأتى بالسلام أو إراقة الدماء ، التنوير والصدق ، أو الطغيان والاستبداد ، والقتامة والظلام ، أو الجهل والشر . ولكن دستويفسكى يتجاهل هذا ، فقد كان يرى فى بوشكن نبيا عظيماً لم تفهم رسالته بعد . ونتيجة لهذا فقد عرفنا عنه الكثير من خطابه (خطابه المشهور) لبوشكن ، أكثر مما عرفنا كوليردج[3] حينما كتب عن هاملت ، أن بوشكن عالمى كشكسبير ، وإذن فهذه هى القضية كما يجب أن تكون – حينما نصغى إلى هؤلاء الذين جاءوا من بعده لا نملك إلا أن نعرف عنه – ولكن فى حين أن بوشكن – فى نظر تولوستوى – يجرى فى الدم الروسى ، وتأثيره فيه تام ولا مفر منه ، فان فيه – عند دستويفسكى – سرا يجب على ورثته أن يميطوا عنه اللثام ، كما أنه صاحب رسالة عليهم أن يوحوابها وينشروها بين الناس . كان بوشكن عند دستكويفسكى مثل نيتشة أو ماركس – شخص تنبأ بما سيكون عليه الحق – وكان بوجه خاص ، وبصورة دقيقة واضحة نبيا أدرك قبل الأوان ماذا سيكون الحق الروسى .

يقول دستويفسكى فى (خطابه) : «لقد ظهر بوشكن عند بزوغ وعينا الحقيقى بذواتنا تماما «فهو لم يدرك إدراك الشعب Narod الروسى ويشعر بشعوره فحسب ، ولكنه مجد «شعبيته» الشعب الروسى-Narodnost الفريدة ، وعبر عن «صدق شعبها» . ولكن عبارة «الوعى الحق» بالذات عبارة ملتبسة غير قاطعة أو حاسمة مثل كثير غيرها من عبارات دستوسفسكى : فهل هى تعنى أن الشعب الروسى غير راض عن حالته التى هو عليها أو

---

(١) جاء فى الانجيل : ولما ولد يسوع فى بيت لحم اليهودية فى أيام هيرووس الملك اذا مجوس من المشرق قد جاءوا إلى أورشليم قائلين أين هو المولود ملك اليهود . فاننا رأينا نجمه فى المشرق وآتينا لنسجد له . . . . حينئذ دعا هيرودوس المجوس سرا . . ثم أرسلهم إلى بيت لحم وقال اذهبوا وافحصوا بالتدقيق عن الصبى . . فلما سمعوا من الملك ذهبوا ، فإذا النجم الذى رأوه فى المشرق يتقدمهم حتى جاء ووقف فوق مكان الصبى . . فأتوا إلى البيت . ورأوا الصبى مع مريم أمه . . . ثم فتحوا كنوزهم وقدموا له هدايا ذهبا ولبانا ومرا . وإذ أوحى اليهم فى منامهم لا يرجعوا إلى هيرودوس انصرفوا فى طريق اخرى . (المترجم)

(٢) الشاعر الانجليزى وليم بليك (١٧٥٧ – ١٨٢٧) كتب قصيدة يخاطب فى مطلعها النمر قائلا خبرنى هل الذى ابدعك هو الذى ابدع الحمل ؟ ! .

(٣) صمويل تيلور كوليردج (١٧٧٢ – ١٨٣٤) كاتب وشاعر انجليزى . كان خير مترجم للرومانسية السياسية والدينية .

هى تعنى – الآن وقد قفز الشعب الروسى فجأة إلى الوعى – امكان اغرائه على التفكير فيما يمكن أن يكون ؟ أن المعنى الثانى هو الذى يهم دستوسفسكى : أما عند تولوستوى فالذى يهم هو المعنى الأول . إن الرواية «الحرب والسلام» هى الأحتفال العظيم الذى اثبت به الشعب الروسى وجوده ، واظهر به نفسه واعلن عن كيانه . ولكن الوحدة القومية – عند دستويفسكى – تعنى عملية تهذيب مستمرة ، وتثقيفا متواصلا ، وتغييراً متواتراً . أن تولوستوى ، كما يلمح دستويفسكى غير مرة ، قد حاول أن يوقفها فهو فى يومياته يشير إلى أعظم عمل انجزه معاصره على أنه : ليس إلا صورا تاريخية عن ازمان ولت منذ بعيد .

ومع ذلك فإنه لمما يبعث على السخرية إن رغبته المجنونة فى أن يكون روسيا هى التى جعلت رؤ يا ديستويفسكى «للحق الروسى» الذى قال به بوشكن ، ونادى به المفكرون كثيراً من بعده ، تتصل الآن بأسباب الماضى فى عناد أكثر مما تتصل بوضع روسيا . وضع صار إليه تولوستوى واحتفل به . وكم هى جذلة وطروب رؤ يا بوشكن إذا ما قورنت بإصرار دستويفسكى – «إنها تتضوع برائحة روسيا !» – فى المقدمة السحرية لرسلان وليدوملا . وهى روسية بالمعنى الذى تكون فيه قصص كنتربورى[1] و«حلم ليلة صيف[2]» انجليزيتين . وليس بالمعنى الواعى الصوال الجوال المحب للحرب والقتال الذى ينادى فيه دستويفسكى ببوشكن كنبى وطنى . ان بوشكن يستعمل الصفة الوطنية الجديدة بفرح غير واع ذاته ، وبساطة تكاد تكون مؤذية . «ما أنضر وجنة الفتاة الروسية وقد غطاها مسحوق الثلج !» لا يوجد شاعر انجليزى فى القرن التاسع عشر – كما نستطيع ان نرى من مقطوعته[3] دوفر لورد زورث[4] التى حرضت كيتس[5] على نظم باروديا يسخر[6] فيها منه – كان يستطيع استعمال لفظة «انجليزى» هنا دون أن يبدو أما خطيرا عظيم الشأن والأهمية وأما خجولا .

أما الشاعر الألمانى فسيكون على نحو أسوا فى المستقبل كما كان فى الماضى . أن العبارة «نحن الألمان» – وهى لطيفة وباعثة على رهاب[7] الأحتجاز فى صورة لا تطاق ولا تحتمل – تغير مجالها كله حينما تصل إلى عبارة «نحن الروسيين» فى رواية القرن التاسع عشر. وعلى

---

(١) من تاليف جيوفرى تشوسر (١٣٤٠ - ١٤٠٠) .
(٢) من تاليف وليم شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) .
(٣) المقطوعة : قصيدة تتألف من ١٤ بيتا .
(٤) وليم وردزورث الشاعر الرومانسى الانجليزى (١٧٧٠ - ١٨٥٠)
(٥) جون كيتس شاعر انجليزى رومانسى (١٧٩٥ - ١٨٢١)
(٦) كل أثر أدبى يحاكى فيه أحد المؤلفين على نحو يثير الشك والسخرية .
(٧) رهاب الاحتجاز : الخوف المرضى من الأماكن المقفلة أو الضيقة .

الرغم من السلافوفيل[١] ، أي حب الصقالبه - فان اكتشاف «كونهم روسيين» لم يعن توكيد الوعى الوثنى الدفاعى الحاسم . ومع ذلك فشأنه شان اكتشاف الأنواع الأخرى من القوميات ، فأن عملية الكشف لا مفر من ان تتسم باستعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها : لا نستطيع أن نقول «روسى» بدون ان ننظر إلى الخلف . فان الروسيين نادراً ما كانوا قد اكتشفوا أنفسهم قبل أن تنتهى فترة الكشف ، قبل «الوقت الحاضر» - بكل ما تتضمنه من تناقض واضمحلال يتخلل ذلك . نحن نعرف شبه الألمان والفرنسيين - فقد كانوا دائما على هذه الصورة - أما بالنسبة لأوربا ، فقد كان الروسيون دائما فى عزلة بسبب كمال تحقيق ذاتهم التاريخى والأدبى .

ولا يتضح احساسنا بالعزلة والكمال فى أى مكان أكثر مما يتضح فى قراءتنا لتولستوى ، فقد استطاع بفضل عبقريته ومزاجه الخاص النزّاع إلى التمرد على القواعد والقيود العادية ، أن يملك ناصية التوافق[٢] الذاتى لروسيا فى القرن التاسع عشر ، ويحررها فى داخل سياج مذهب «السوليبيزم» الذى يعتنقه - Solipsism - وهذا السوليبسيزم ، أو هذا الأحساس عند تولوستوى بأن يكون هو العالم العظيم الذى يكتب عنه ، لابد قد لفت نظر كل قارىء لروايته . وهو يستطيع أن يمتلك هذا الأحساس ، لأن هويته - وليس وجود هذا الأحساس - جديدة كل الجدة ، ومع ذلك فهو كامل تماما فى كل جزء : انه فى تولوستوى يثبت من فوره ويصير إلى وضوح وتفصيل وهدوء . إن استعمال تولوستوى للفظة أو الكلمة «روسى» لها موضوعية جليلة ، ندر ما نتشكك فيها . فلا يوجد أحد يستطيع أن يكون أقل تنبوءا من تولستوى ، فليس من الممكن - مع ذلك - توجيه اتهام إلى أحد أقل مما يوجه إليه باهانة نفسه حين يلتفت بأفكاره إلى الماضى والأيام الخوالى الطيبة والكتابة عنها ، إذ لم تكن هناك أيام طيبة خلت : فقد كانت اياما صامتة ، بهيمية ، مغمورة غير مشهورة ، مخزية ، شائنة . إن الأيام الطيبة الماضية كانت قد وثبت لتوها إلى الوجود تحت قلم الكاتب ، تلك الأيام التى أصبحت فى اللحظة نفسها الماضى والحاضر . إن السحر الفذ الرائع لكتابة تولوستوى كنضارة صبح جاء من قبل فى الماضى ولا يمكن تغييره . وحينما يحاول الكاتب النظر إلى الأمام ، حتى يكون ابن وقته - مثلما يفعل فى «البعث» - لا يقنعنا . أنها قوة

---

(١) السلافوفيل : محبو الصقالبة وفنونهم وآدابهم . وكانوا يمثلون الاتجاه السياسى المحافظ المثالى فى الفكر الروسى الاجتماعى الذى جاهد لكى يبرر حاجة روسيا إلى طريق خاص للنمو والتطور بالمقارنة إلى الطريق الذى سلكته أوربا الغربية .

(٢) توافق الذات والموضع فى الحياة العامة - ويجىء عن دمج المرء نفسه فى الجماعة دمجا ينشأ عنه ارتباط عاطفى . نظرية مثالية ذاتية أو غير موضوعية ، وطبقا لهذه النظرية فالانسان وحده وضميره هما الموجودان أو الكائنان بينها العالم الموضوعى ومايتضمنه من الناس ، فيوجدان فحسب فى عقل الفرد .

دستويفسكى على وجه التحديد ، ومن ناحية أخرى فانه لكى يكون ابن وقته ، يصر على دينامية[1] للشخصية الروسية الجديدة ، وارتقائها قدماً إلى أعمال أعلى وأسمى .

لاغرابة إن كان جمهور دستويفسكى متحمساً جدا . إذ لا يوجد شيء أبعث للقوة والنشاط من التأكيد بأن كل المشكلات - حتى المشكلات التى يطرحها عظام الفنانين فى مؤلفاتهم - يمكن حلها ، وأننا جميعاً نتحرك ، وفى الاتجاه الصحيح .

«ان فى كل مكان من بوشكن يترجع ايمان بالشخصية الروسية ، فى قوتها الروحية . . . بالأمل فى كل الخير والمجد» .

«أتطلع إلى الأمام ، لا يخامرنى خوف» .

هذا ما يقوله الشاعر نفسه ، مشيرا إلى موضوع آخر ، ومع ذلك فهذه الكلمات تنطبق انطباقاً مباشراً على عمله الخلاق القومى برمته .

إن دستويفسكى هو أحد هؤلاء النقاد الفاتنين الجديرين بالتقدير ، الذين لا يردون ولا يصدون بمعنى مجرد يفهم من سياق ما يقوله مؤلف : لقد خلف مثل هذه الأعتبارات لمحاضرة تورجنيف الأكثر إتزانا والأرفع ثقافة . فلقد كان له ميل فطرى لا يشبع للتعميمات التاريخية والأنماط ذات المغزى ، مثل «الرجل الزائد عن الحاجة» .

انه مغترب فى وطنه ، وعلى مدى قرن من الزمان لم يكن قد اعتاد العمل ، فهو عاطل من الثقافة ، ولقد وفى بالتزامات غريبة عجيبة لا تعد ولا تحصى ترتبط بهذه الطبقة أو بتلك من الطبقات الأربع عشرة التى كان ينقسم إليها المجتمع الروسى المثقف .

إن اليكو ، بطل قصيدة بوشكن «الغجر» هو الممثل الممتاز لمثل هذا الرجل ، وكان يرى فيه ، ويلاحظ بحذق ، ذلك التائه التعس فى وطنه ، ذلك الصابر ، المكابد ، الروسى التقليدى ، المنسلخ عن الناس ، الذى ظهر فى مجتمعنا بوصفه ضرورة اجتماعية[2] . وعندما يطرد اليكومن «الطبقات الأربع عشرة» ويبعد عن المدرسة ، يعيش بين غجر مولدافيا ، ويتزوج من فتاة عجرية ، ولكنها تخونه ، فيقتلها هى وعشيقها ، فتطرده القبيلة وحينئذ يصبح وحيدا كل الوحدة وتنتهى القصيدة بهذه النقطة ، أو علامة الوقف الكامل ، على هذا النحو المميز . ولكن دستويفسكى يسأل عن سبب هذا الاخفاق . لقد كان أليكو متغطرسا ، «فلم يسلم بالمشاركة المتواضعة التى تقوى أواصر

(١) المذهب الدينامى : نظرية تفسر الكون بلغة القوى وتفاعلها .
(٢) هذه الكلمات وضعها المؤلف بالحروف الطباعية المائلة .

الصلة الحميمة بينه وبين الناس» . الأمر الذى حدث مع إيوجين آونيجين . فهو لا يستطيع أن يحب تاتيانا ، التى ترمز عند دستويفسكى إلى الشعب - Narod وهى واقفة بثبات على أرضها . «انه لا يستطيع أن يحب اطلاقا ، لأنه صنيعة النظم الأجتماعية والتاريخ فحسب ، ويختار دستويفسكى المقطع الشعرى الذى تفحص فيه تاتيانا حجرته الخالية وتتبع العلامات الموضوعة على هوامش كتابه ، وقد شعرت أنه ليس شيئا سوى محاكاة لشخص آخر وتقليد له . ومرة أخرى لا يخلص بوشكن إلى نتيجة ما : لقد طوى «تـاتييانـاق» و «أونجينى» اللذين أملكهما فى اعماق مادة الحياة - وليس مجرد الحياة الروسية فحسب - وهو يشعر كل الشعور أن النساء الحقيقيات والرجال الزائفين غالباً يتزوجون ويحرزون نجاحاً كافياً فى حياتهم الزوجية ، والعكس بالعكس . ولكن دستويفسكى لا ينثنى . أن اوينجن يجب ان يطرح عنه شخصيته الزائفة ، فعن طريق اتصاله بالناس لا بد أن يصبح قويا ، غريزيا ، متواضعاً مثل تاتيانا نفسها . وبهذه الوسيلة لا بغيرها يمكن انقاذه . ويجب إنقاذه ، وإلا فلأى سبب آخر اصبحت روسيا واعية لمصيرها شاعرة به ؟

المصير : - ان دستويفسكى يستمر فى تصريحه بأن فى وسع بوشكن أن يجسد لا مصير روسيا فحسب ، ولكن مصير الأمم الأخرى أيضاً . أن شكسبير وسيرفانتس وشيلر يستطيعون ذلك - نعم ، «ولكن أرنى بربك واحداً من هؤلاء كانت له حساسية بوشكن» .

«حتى أعظم شعراء أوربا لم يستطيعوا قط أن يجسدوا فى انفسهم - بمثل فعالية وقوة بوشكن - بنوع شعب غريب - ان روحه مخبأة فى الأعماق ، وحنينه ينزع إلى قدره أو قسمته . وفى معالجتنا للأمم الأجنبية لا جناح علينا فى أن نقول وعلى النقيض ، أن الشعراء الأوروبيين قد جسدوا من جديد فيها (فى الأمم الأجنبية) جنسيتهم (جنسيته الشعراء وفهموها وفسروها من وجهة نظرهم الخاصة بهم . حتى فى كتابات شكسبير ، نرى مثلا أن الأيطاليين يكادون ان يكونوا انجليزا بصورة ثابتة لا تتغير . أن بوشكن وحده - من بين جميع شعراء العالم - يمتلك الملكة التى يجسد بها من جديد تجسيدا تاماً فى نفسه شعورا قومياً غريباً» .

إن هذه نقطة نقدية على أعظم قدر من الأهمية ، لا بالنسبة إلى بوشكن وحده ، ولكن بالنسبة إلى جميع الأدب الروسى فى القرن التاسع عشر عامة ، وأدب تولوشتوى خاصة . ولما كان بوشكن وخلفاؤه قد جاءوا بعد ظهور الآداب الأخرى فقد بات فى وسعهم أن ينظروا فيها (هذه الآداب) ويستخلصوا منها «جوها» أوصفاتها الخاصة ثم يمزجوها بصراحة اللغة الروسية وموقفها من الحياة . وبهذه الوسيلة يستخلص تولوستوى «جو» روسو وفولتير وصفاتها المميزة وعبر بوشكن عن احساسه بأوربا وفنها لأنه لم يكن بمقدوره ان يمر بهذه التجربة فى الحقيقة والواقع مثل كثيرين من المثقفين الروسيين اليوم الذين ، يذهلوننا بمعرفتهم بأنماط الحياة الأوروبية الدقيقة الحنون التى يتعرفونها من الكتب فحسب ولكن بينما

دستويفسكى يلفت أنظارنا إلى هذه المقدرة البوشكينية ، فانه يخلط فى حذق وابداع بين «جو» الأدب القومى وبين مصير أمته ، والحساسية الأدبية العامة والإغراء بمستقبل أخوة عالمية شاملة . إن قصيدة بوشكن «مأدبة الطاعون» تظهر بالتأكيد بديهية رائعة لجو القصيدة الوجدانية الإنجليزية فى أروع صورها ولكنها مفاجأة لنا أن نعرف من دستويفسكى أنه فى هذه القصيدة الوجدانية يدرك بوشكن «الكرب[1] الذى تعانيه العبقرية البريطانية . . . وتوقعها الشر فى مستقبلها» . إنه يهيم غراما بالمستقبل ، ولكن كم هو انذار بالشر والويل ! أن تصبح روسيا اصيلا كاملا ، ربما تعنى ان تصبح أخا لجميع البشر ، «رجلا عالميا» ، اذا سمحت . إن شعوب اوربا ليست لديها فكرة عن مقدار اعزازنا لها ! . . . . . ان روسيى المستقبل سوف يدركون أن صيرورة المواطن روسيا أصيلا تعنى أن يحاول فى النهاية التوفيق بين الخلافات الأوربية كلها ، ويظهر رغبة فى وضع نهاية للكرب الأوربى فى الروح الروسية الكلية الخير والاحسان والتى يتوحد فيها الكل «ان شعوب أوربا ربما كان ينبغى لها أن تتردد قليلا فى توقيع هذه الأخوة الرفيعة التى تستوعب الجميع ، لأن ديستويفسكى ليس بطل التآليف العالمى الذى يعيد الطمأنينة للجميع .

ومع ذلك فان خطاب بوشكن وثيقة جديرة بالملاحظة ، ويوحى بصفة خاصة بالوان الفوائد التى يمكن أن يجنيها كل من تولوستوى ودستويفسكى من اسلافهم . «ان كل هذه الكنوز الفنية والجواهر الكريمة من نتاج البصيرة قد تركها شاعرنا العظيم كعلامات مميزة فحسب على الطريق من أجل فنانى المستقبل والعاملين فى هذا الحقل نفسه . «واذا مانظرنا إلى الهام دستويفسكى والوحى عنده بوصفه دقة تمييز بوشكن وفطنته فى التشخيص القومى ، فانه عند تولوستوى يكون قدرته على التعميم وحساسيته الشاملة ، وكما تكسب ناتاشا وبيير ، وتاتيانا وآونيجن جاذبية أوسع وأشمل : شأنهم شأن راسكولنكوف وشقيقته ، فأنهم يشكلون فصلا آخر فى تطور النمط القومى ونموه وظهوره ومن الطبيعى أن يكون هذا البيان تبسيطا فجا مفرطا ، ولكنه يحمل شيئا من الفروض التى توجد فى موقف كل من الكاتبين الروائيين من الأشخاص التى يبدعانها ، واتجاه كل منهما نحو المؤثرات التى كانت ماثلة عند مولد هذه الشخصيات .

ويشير نابكوف فى ملاحظاته الجديدة بالاعجاب عن رواية بوشكن «ايوجين آونجن إلى مدى شعور البطل آونيجن بالغربة وبشكل غريب ، قبل مبارزته لينسكى .

كان سلوكه ينطوى على صفة غريبة تشبه الحلم ، كما لو كانت عدوى كابوس تاتيانا الحديث قد انتقلت إليه . . وحينما يسقط لينسكى يكاد المرء يتوقع ان يهب أو ينجو من تفعل تاتيانا) ويتحقق من ان كل ما حدث لم يكن الا حلما .

---

(١) الألم المبرح جسدى او نفسى .

هذه الحال الشبيهة بالحلم من الاغتراب والتعطيل المؤقت لعملية العادة الاخلاقية ، هى التى يفهمها دستويفسكى فهما تاما بوصفها الصفة المميزة للرجل الزائد عن الحاجة التى يرجى لها مستقبل مرموق اكثر من غيرها فى توسيع الأفق القصصى وتطويره . ويقول دستويفسكى «فى نظرنا نحن الروسيين يكون الاغتراب عن العادة الأخلاقية مستهل الحياة الروحية ، وأمل المستقبل المرجو . وهذا الاغتراب ينجم عن رغبة شديدة لاتجد لها شبعا . إن جملة فى (الخطاب) تظهر لنا تماما كيف جالت فكرة راسكولنكوف بخاطر دستويفسكى ، فهو يقول : «إن آونيجن قتل لينسكى فى المبارزة بدافع الحقد المحض ، » الذى ربما كان نتيجة تشوف لمثل شامل اعلى : هذا شىء نموذجى فينا ، وفى ظاهره معقول ومقبول «أن بوشكن يقدمه بطريقة تثير الاهتمام والرغبة. والفضول ، وفى صورة بالغة الدقة بوصفه حقيقة سيكولوجية يستخدمه دستويفسكى كعلامة الازمان ، لأنه فى حالة قتل المرابية العجوز راسكولنكوف أيضا يتأكل تشوفا لمثل عام أعلى ، كمخرج لإحساس وفعالية ينكرهما عليه العصر وهذا واقع تحت رحمة قوته التجريدية ومسحوق تحت وقرها «مثل رجل تحت حجر» .

٢

إن دستويفسكى يعطى الرجل الزائد عن الحاجة عقلا جديدا هائلا – عقله هو – ومقدرة على الاستبطان[١] جهمة ثاقبة متسمة بالاستحواز[٢] . وهو يصبح (رجل العالم السفلى) (على الرغم من أن خطابات من تحت أرض الحجرة ، تحمل روح العنوان الروسى أفضل من «تحت الأرض أو السفلى») أو بتعبير أهل الحرفة فى العصر الحاضر ، «الدخيل» . ولكنه برغم الحيوية الهائلة التى يبعثها دستويفسكى فى أبطال «تحت أرض الحجرة» لايستطيع أن يخلصهم بواسطة ربطهم بالناس وتوحيدهم معهم ، ولو انهم يطورون لكى يوضحوا كم يكون حل مشكلاتهم ضروريا لامناص منه ، وحينئذ فإن تاريخا جديدا يبدأ ، وتبرز حقائق مجهولة للحياة «هذا ما يقوله لنا فى نهاية رواية «الجريمة والعقاب» . وفى سهل سيبيريا الذى انتشرت فوقه خيام الرحل السوداء (وحتى هنا فان دستويفسكى يبدو وكأنه يتذكر المشهد الاخير من «الغجر» فان راسكولنكوف وسونيا يتعانقان . ولا بأس فى ان يشكل هذا موضوع حكاية جديدة – «ولكنها حكاية لم يكن بمقدور دستويفسكى قط أن يكتبها . ولا ضير فى أن نقارن بين هذه النهاية والنهاية المماثلة لها تماما فى رواية «البعث» ونقابل بينهما وبين رجال بوشكن الزائدين عن الحاجة – بغية اظهار الفروق – الذين ينصرفون فجأة دون أذن أو انذار – آليكو فى السهب[٣] المهجور وآنيجن يعود إلى مدينة الأحلام بطرسبرج . وعلى

---

(١) الاستبطان : فحص المرء افكاره ودوافعه ومشاعره .
(٢) الاستحواز : تسلط فكرة أو شعور ما على المرء تسلطاً مقلقا على نحو غير سوى .
(٣) السهب : سهل واسع خال من الشجر .

الرغم مما يزعمه دستويفسكى من أن شخوص بوشكن هى المعالم المميزة التى بهاءيقيس خلفاؤه مدى نجاحهم الخلاق ، فلا هو ولاتولوستوى يستطيعان فى الواقع ان يستمرا الى ما بعد النقطة التى يتوقف بوشكن عندها فجأة ، الا حينما يفرضان على الشخصية التقليدية عقائدهما الخاصة فى كيفية الحصول على الخلاص .

إن بوشكن يقف حيث يحتم عليه مفهومه الفنى للعمل الوقوف . ان دستويفسكى وتولوستوى (وهذه احدى النقاط الكثيرة التى تكون فيها اوجه الشبه بينهما اكثر اهمية من اوجه الخلاف) يلاحقاننا بالتوكيد والبرهان اللذين يبقيان دون مصادفة من رؤياهما الخيالية ، وعلى المستوى الجدلى ، فكلاهما متفائل مصر على تفاؤل له فيها يخص الجنس البشرى ، ولكن هذا الضرب من التفاؤل الصاخب ، الذى يعد بصفة خاصة نموذجيا لدستويفسكى ، لايجيء من مصادر قوتهما . ان المناضل ، المتعلق بالعصر الالفى[1] السعيد ، واعتقاده بأن الأحوال كلها سوف تكون على ما ينبغى حينما يتحد السلافيون ، و«القسطنطنية لنا» ، يجب أن تذهل المعجبين بدستويفسكى فى الغرب وتحيرهم . فليس هو دستويفسكى صاحب النظريات الوطنية ، والمصلح الوطنى المتحمس الذى كان صاحب التأثير الكبير على فن القصص عندنا : انه دستويفسكى الذى خلق فى نوبة من نوبات الهجاء العنيف رجلا من «تحت أرض الحجرة» ، رجلا لايعبأ إذا ماغرق العالم فى الدم مادام هو قادر على أن يتناول الشاى . يقول رجل تحت أرض الحجرة : «لايوجد حمقى» فى الوطن الروسى ، «ولايوجد احد يعتقد فى «العظيم والجميل» لمجرد أن آخر قد اخبره بوجوده . إن القصص الأوربى قد سارع لكى يكتشف هذا الرجل المعزول الذى ينظر إلى كل الأغراض الاجتماعية والمثل العليا بالشكل الكلى الذى ولد مع عزلته ، يحتفل به . وتواصل الرواية الأمريكية سيرها فى خواتيم درامية مدهلة يقصد بها اثارة العجب والاعجاب وتكون أحيانا مملة ، لكى تخلص نفسها من ظنونها القومية الأخيرة حيال المجتمع «العظيم والجميل» . ان الحمقى فى الخارج : واضداد - الأبطال ، والدخلاء ، والتافهون والمفترسون ، والمعزولون ، والرجال ذوى الشعر الأحمر فى الداخل .

إنه لتوجد عدالة شعرية خاصة فى الحقيقة القائلة بأن هجاء دستويفسكى المزعج الذى شنه على «رجل تحت أرض الحجرة» كان لابد أن ينجب مثل هذه الذرية ، لأن هدفه العقلى فى العمل واءم مع قواه العاطفية وتعادل بها ، وقد حدث شىء مماثل بعض الشىء مع سويفت فى نهاية كتاب «رحلات جليفر»[2] . أن دستويفسكى كان يستهدف تدمير

---

(١) العصر الألفى السعيد (الذى سيملك فيه المسيح الارض) وتكون فترة سعادة أو عدالة مطلقة أو تحرر من نقائص الوجود البشرى .

(٢) جوناثان سويفت الكاتب الساخر الانجليزى (١٦٦٧ - ١٧٤٥) مؤلف رحلات جلفر .

الحتمية[1] العلمية والكشف عن شر اجتماعى كان رجلا ولد فى معوجة كيماوية وليس فى رحم الطبيعة ، رجلا لايستطيع بامانة واخلاص ان يكره مواطنيه ولكنه «يستقى هذه الكراهية من الكتب» . انه فى الحقيقة قد ابدع بطلا جديدا مشؤوما . لقد كان مفروضا أن الصفات السلبية لهذا البطل تختفى فى اتحاده مع الناس ، وفى «الحقائق المجهولة» للحب الذى وضع راسكولنكوف أقدامه على حافته فى نهاية «الجريمة والعقاب» ولكن دستويفسكى لم يستطع حتى أن يحقق هذا الاحتمال بصورة خيالية - إنها الصفات السلبية التى تصبح صفات ايجابية وتحمل الينا الوفرة الخصيبة الثاقبة . «انى رجل مريض ، رجل حقود» . هذه هى الحيوية التى تعيش وتبقى حينما يصبح الحل الشعبى مجرد فضول تاريخى . هذه النفس العارية الباكرة قد رأت الفرد كجزء من الكل الاجتماعى فان رواية ما بعد دستويفسكى قد جاءت لتمثيل وعيه بذاته بوصفه مخلوقا وحيدا يريد أن يحلم وأن يعمل «كما يهوى وليس من الضرورى أن يعمل كما يملى عليه العقل والصالح الذاتى» . ان العقل والصالح الذاتى ليسا إلا مجرد عملاء للضغط الاجتماعى وتكييف المرء نفسه وأعماله وفقا لأفكار الآخرين . والرواية - فى أسمى درجاتها - قد أضحت ملجأ يلوذ به من مثل هذه الضغوط .

إن دستويفسكى سوف يغضب اذا ما سمع ذلك ولكن ليس فى الأمر شىء غير منطقى حيال العملية ، أو الدور الذى يلعبه فيها . وعلى الرغم من أن «رجل تحت ارض الحجرة» هو تعليق على المثقف الروسى الزائد عن الحاجة ونقد له - كله نظرية علمية - كاذبة وليس غريزة اجتماعية طبيعية - إلا أنه ايضا دستويفسكى نفسه . ولم يكن دستويفسكى رجلا لطيفا : كان Zloi Chelovek[2] انها موارد معرفته الذاتية تلك التى نجدها فى بطله ، معرفة مدى السرور الذى يبعثه الاذلال والقسوة فى النفس ، حتى التأوهات التى يطلقها الانسان فى اثناء وجع السن - وهناك السبب الآخر ، - السبب السياسى ، لكى تكتمل قوة الصورة الشخصية العظيمة المحيرة - فحينما يصبح الشخص - فى ظل الطغيان والاستبداد - واعياوعيا تاما بنفسه حينئذ تجده وحيدا وحرا . ان الانسان لم يصنع القوانين : لأن الأنسان يستطيع أن يفعل مايحبه : والحرية أرهاب - نوع الأرهاب الذى يوحى به «رجل تحت أرض الحجرة» فى صدورنا المدنية .

ومرة أخرى نتذكر ملاحظة تولوستوى الغريبة عن (الرجل الانجليزى) الذى يكتشف الحرية الحقيقية فى روسيا . ومع ذلك فان هذه الحرية ، فوضى العبد الذكى العقلية ،

---

(١) الحتمية مذهب يقول بان أفعال المرء والتغيرات الاجتماعية .... الخ هى ثمرة عوامل لا سلطة للمرء عليها .

(٢) معناها كان رجلا شريرا أو ساخطا .

التهكم المطلق الذى كان كونراد يعتقد أنه الواقع الحقيقى فى الإنسان الروسى – مثل هذه الحرية يمكن أن تودى بالإنسان إلى الجنون ، إلى الانهيار الذى يسجله هيرتسن فى مذكراته عن جرانوفسكى وآخرين من أصدقائه فى الجامعة . وإنا لنتذكر بطل قصيدة بوشكن ، الذى قضت عليه الكارثة التى نزلت به بالحرية الكاملة ، وهو يهيم على وجهه وليس أمامه غير هدف واحد يلوح فى افقه – الفارس البرنز ذو الإرادة الحديدية التى جعلته على ما هو عليه الآن . إن رجلا تحت أرض الحجرة على صلة مشابهة جدا – صورت بلغة «الغرتسك»[1] الهزلى المغاير لكل ما هو طبيعى أو متوقع أو نموذجى – الضابط الذى لا يعمل شيئا سوى أن يسير على مرأى منه كل مرة يتقابلان فيها على نهر نيفسكى ، هذا الضابط الذى يظل طيلة شهور كثيرة الهدف الوحيد فى حياته أن «رجل من تحت الأرض الحجرة» مصمم على أن الضابط لابد وأن يراه يوما ما ، وفى النهاية وبعد محاولات عقيمة عديدة ، يستجمع قواه وشجاعته لكى يصمد للضغط وليتمكن من أن يرد هذا الضغط عنه . «ومرة أخرى فلا يبدو أنه حتى قد رآنى مرأى العين ، ومع هذا فإنى ماازال على ثقة من أنه كان يتظاهر بذلك . . . على ثقة حتى هذا اليوم» ولكن معبوده قد أقيم فى مكان آخر ، ومايزال «الرجل من تحت أرض الحجرة» بعد انقضاء أربعة عشر عاما يتذكره وهو يأسى لوعة لهذه الذكرى كما يفعل العاشق .

إن العزلة والإغتراب ، إذن ، هما النتيجة المنطقية لهذه الحرية – على الطريقة الروسية A la Russe [2] عند تولوستوى كما هى عند دستويفسكى . ولكن حيث لا يستطيع دستويفسكى أن يبتهج بهما إبتهاجا شديدا فحسب ، بصورة خيالية ، ولكن ليخلق أيضا أنماطا ودرامات جديدة من ضحاياهما ، إذ هما يولدان عند تولوستوى موقفا خطيرا كل الخطورة بحيث لا يمكن أن يفيد منه الكاتب فى القصص ولا بأس من القول أنه مما يدعو إلى السخرية بما فيه الكفاية أن تولوستوى قد عانى التطرف الروسى بحماس أكثر من دستويفسكى ، لأنه لا يستطيع أن يحوله إلى خيال وفكرة . فهو يستطيع أن يكتب «اعترافا» ، كما يستطيع أن يحمى نفسه بنظام الحياة وأسلوبها ، ولكنه لا يقدر أن ييسر مجابهته للحياة بتأملاته فى شخص مثل ايفان ، أو خرافة ستافروجن وقاضى محكمة التفتيش لعظيم . إن الأمير أندرو الذى صوره يشبه رجلا زائدا عن الحاجة ، ولكنه ليس كذلك ،

---

(١) الغرتسك اصلا قطعة من الفن الزخرفى تتميز باشكال بشرية وحيوانية غريبة أو خالية متناسجة عادة مع رسوم أوراق نباتية [illegible] تحيل كل ماهو طبيعى إلى بشاعة أو احالة أو كاريكاتور ، ومن ثمت فمعناها فى اللغة : [illegible] بشع أو مضحك (٢) شىء مغاير لكل ماهو طبيعى أو متوقع أو نموذجى .

(٢) جاءت بالفرنسية فى النص الانجليزى .

فهو ليس ممثلا ولا تطويرا لنمط ، وهو يغدو حقيقيا عندنا من خلال الجاهه الأسرى، الأجتماعى الفذ فحسب . إنها لحقيقة عجيبة أن تولوستوى يقترب إلى أدنى وضع وأقربه من الأفادة من الموضوعات الروسية ، وإلى عرض تطور أدبى روسى محدد متميز ، فى قصتين رهيبتين وقويتين ومع ذلك فهما فاشلتان : «أنشودة كورتزر» و «موت ايفان اليتش» . وهما عملان فاشلان لأن بطليهما لا يبدوان بغير كلفة وفى راحة تامة فى الحياة التى فرض تولوستوى عليهما الدخول فيها قسرا بينما يعيش أبطال دستويفسكى ، وليس فى تصويرهم والتعبير عنهم قوة أو إسراف أكثر مما فى غيرهما ، فى حياتهم العيشة العادية الخالية من التكلف مثلما يعيش السمك فى الماء . إن تولوستوى إذ يوجز فى خلق عالمه ويختصر ، يزيد فى تفكك هذا العالم الذى يصير لذلك أقل واقعية : أنه يزيد فى نوع واقعيته الذاتية كلما زاد استطراده فى عمله ، وكلما بسط علـى نـطاق أوسـع التشعبات فى فنـه وفى قصتـه . فى حـين أن دستويفسكى ، من ناحية أخرى زاد تطويره لشخوصه كلما أصبح أكثر خيالا وأوفر أدبا ، بالفضيحة والكارثة وحل العقدة فى الرواية denouement [1] بحذق أكثر مما فى أية محاولة أخرى جرت لجميع أمثال هذه الشخصيات والأحداث . مثل الكثيرين من شخوص هذه القصص البوليسية الجيدة يبدأ أشخاص رواياته فى عالم الحقيقة المحتمل الممكن وينتهون فى عالم العرف الدرامى للحل العقلى العجيب .

إن بطل «مذكرات من العالم السفلى» يظل فى كل مكان - إن جاز التعبير - على مستوى الواقعية التولستانية ، فى المستوى الذى يشد هنا فيه إنعزاله وما ينجم عنه . إنه هكذا وكفى وليس غير ، كما يجب أن يحدث فى الحياة تماما ، لا كما حاول دستويفسكى أن يضعه ، وهذا هو المثير للإعجاب فى «رجل من تحت أرض الحجرة» الأصيل : فهو يبدو وكأنه كائن موجود بصورة محتومة لا مفر منها فى محيط أو خلفية صورته ، مثـل آل روستوف فى محيـطهم أو خلفيتهم . إن «رجال تحت أرض الحجرة» فى قصصنا اليوم لهم مشاركتهم فى المجتمع ، ولكن من يخلقونهم يحولون بينهم وبين هذه المشاركة ويصدونهم عنهـا ، فى حين أنـه من الناحية التاريخية لم يكن الأصل الذى أخذ عنه المؤلف هذه الصور ، مشاركا لمجتمعه . ويوجد هنا معنى غريب قد تبادلنا فيه أماكننا مع الروسيين . إن كتابنا الروائيين يحاولون أن يخلقوا خياليا المناخ السياسى الذى عاشت فيه روسيا القرن التاسع عشر . إن شخوص هؤلاء الروائيين ينعمون بالحرية بمفهومها عند تولوستوى - فهم لم يصنعوا القوانين - وهم أحرار فى أن يحطموا حوض الغسيل فى دورة المياه ، وأن يجلسوا فى صندوق القمامة . إن الشخصيات الروائية السوفيتية الحديثة ، من جهة أخرى ، لا تتمتع بالحرية بمفهومها عند

---

(١) وردت بالفرنسية فى النص الأصلى .

تولوستوى ، ولكنها ترى كجزء ضمني مسئول فى الهيئة السيآسية . وقد يكون فى هذا ازدهار أحسن وأفضل للفن القصصى ، أو يكون - على الأقل - على نحو أتم وأكمل ، حيث لا نطالب مباشرة بمسئولية شعبية متبادلة .

٣

إنه لصعب عسير أن نبالغ فى تأكيد إشارة تولوستوى العارضة عن الحريتين الروسية والأنجليزية ، لأن وسادة عظيمة من اللامسئولية الصريحة قد وضعت معدة دائما لأستقبال الوضع الشاق الملتزم لرواية القرن التاسع عشر الروسية . إن الفليسوف شيتوف الذى يطلق عليه ميرسكى أعظم نقاد تولوستوى يبشر بالفوضوية فى هدوء ، لأنه يدرك - بعيدا عن كل شك - أنه لن يظفر بالطاعة . أما عن دستويفسكى ، صاحب التنبوءات المتصلة الضراوة --- كلها "Russland , Russland iiber alles" (١) فيقول رستوف : «هؤلاء وحدهم هم الذين أصغوا إليه هؤلاء الذين لو لم يسمعوا صوته لزحفوا على القسطنطينة ، وقمعوا البولنديين ، وأعدموا مقدما الآلام الضرورية لروح الفلاح» . وإذا لم يكن هذا هو واقع الحال فلا بأس من أنه كان يجد نفسه وقد أحتل مكانة النبى الذى أطاح أمير برأسه فى الحكاية الروسية الخرافية « --- ومن ثمت هدأ الناس وإنصرفوا إلى بيوتهم» إن شيتوف على صواب من الناحية التاريخية . إن شيئا ما جذابا يوجد فى مشهد هذا اليهودى الحكيم من كييف (كان اسمه الحقيقى شوارتزمان) وهو يضع فى هدوء متنبىء روسيا العظام فى أماكنهم .

إن دستويفسكى - مثل أساتذته - لم يصل قط إلى القسطنطينة ، ولم ينجح قط فى رد أعتبار أشخاصه فى الحياة وفى عالم الحقائق الواقعية «للشعب 'Narod» . ولكن إخفاقه كنبى للتجدد الروحى يكون بخاصه ككاتب مسرحى فى الخير والشر . لقد أشار النقاد إلى الكثير مما تدين به حبكات رواياته للقدرة الملهمة على أستعمال تقاليد الدراما والميلودراما المأثورة ، فكم هو مدين لهوجو وبوجين سو كما هو مدين إلى شكسبير وشيللر . والحق أنه يبدو لى من المحتمل أنه حينما أستدرج سفيدريجيلوف شقيقة راسكولنكوف ، فى رواية «الجريمة والعقاب» ، إلى حجرته ، أفاد دستويسفسكى من موقف measure for measwre «واحدة بواحدة» (المألوف لديه من معالجة بوشكن له فى قصيدته «انجيليو») فى وصف موقف أخت ضحت بعفتها تحت ضغط التهديد ، مقابل نجاة أخيها وسلامته . إن معالجة

---

(١) روسيا ، روسيا فوق الجميع .

دستويفسكى لهذا الموقف يبلغ أسمى مراتب الفن المسرحى الذى يجرى فى عروقه مجرى الدم – وقد أغراه المترجمون الأنجليز الأوائل ، فإن سفيدريجيلوف يكاد أن يخبر الحسناء المتكبرة أن تصرخ بأعلى صوتها – ولكن أصدق تأثيراته الدرامية لا تحمل إيحاءات الممثلين على خشبة المسرح .

إنها على الأصح توضح ما ينبغى أن يسمى «التأثير التيمونى» . إن تيمون شكسبير يضع نفسه خارج الإنسانية ، ولكنه فى داخل هذه السلبية الضارية تكمن المعرفة الأنسانية التى لم تتدنس ، صورة الخير كما يمكن للكاتب العظيم وحده أن ينقلها .

ضع درعا على أذنيك ، وعلى عينك
فلا قوتها ولا صرخات الأمهات ، والعذارى ، ولا الأطفال ،
ولا منظر القساوسة فى أرديتهم الكهنوتية يتفطرون حزنا
بقادرة على أن تنفذ إلى القلب مثقال ذرة

إن الضراوة تؤكد نقيضها بحقيقة مؤلمة . إن الشيطان فى «الفردوس المفقود» يثير مشاعرنا للسبب نفسه : لا لأنه بطل وثائر ، ولكن لأنه هو وحده فى القصيدة الذى صار إليه الأصطلاح الوضعى لينقل ماهية الخير فى الدراما ، لأنه يشعر بالصدع الذى فى طبيعته ، والذى يفصله عن «المسرات التى لم تقدر له ، حتى ينبغى له أن يصرخ متشكيا» أيها الشر لتكن أنت الخير لى» . إن خطب هاملت العنيفة ضد أمه ، واوفيليا تنحرف الأنحراف نفسه ، وبيرون – وهو عاشق تيمونى عظيم – يحقق أحيانا هذا التأثير . إن قصيدته الحزينة التى صاغها حينما سمع بمرض زوجته تحمل على الرغم منه حنينا أكالا إلى الصلح ، والحب و «الخير العام للحياة» حب عظيم كحب «رجل من تحت أرض الحجرة» حينما جاءت ليزى المزدراة لتراه . إن ليرمنتوف ، الذى كان فهمه لبيرون أعمق حدسا من فهم أى مؤلف روسى آخر له ، وبوشكن من بينهم ، يمسرح[1] من خلال بتشورين – «بطل زماننا» – إنطباعا مماثلا .

إن هذا الخلاف ، أو هذا الصدع الشيطانى ، فى طبيعتها – ال «نادريف» كما يطلق عليه دستويفسكى – هو ما يفصل أشخاصه فصلا تاما عن أشخاص تولوستوى . وحينما تدهم الأزمة أو الأغتراب واحدا من أشخاص تولوستوى فإنها تكون أزمة تجىء من الخارج ، مثل لص يستطلع ويقتحم منزلا منظما . فى حين أن شخوص تولوستوى يستطيعون الحياة بالصدع والمتناقضات التى فيهم – بل حتى يعيشون بواسطتها . إن نفاذ

---

(١) يعبر بطريقة مسرحية .

العالم الخارجى إلى نفوسهم هو فى نظر أناس تولوستوى العذاب الاسمى ، فهو كارثة غير قابلة للشفاء ، كارثة لا تغلب . وبلغه البناء الروائى ، فإن القاعدة الدرامية للنادريف تستبدل عند تولوستوى بالقاعدة الجامدة التى لا تتغير للاكتفاء الذاتى ، أو احترام الذات - Samodovolnost - وإذا ما اختفت هذه السمة ، فقد ضاعت الشخصية التولوستية حقا .

إن الاكتفاء الذاتى شىء سوف نلاحظه على الدوام فى دراسة روايات تولوستوى . ويكفى غرابة أنه لمجرد أن هذه الروايات سوليبسستية[1] إلى هذا الحد فإن أناسه يعيشون بسهولة كبيرة فى بيئة واقعية تماما يمارسون جميع تفصيلات الحياة فإذا توحدت بيئتهم وأصبحت ذات معنى كان ذلك إيذانا بالشر : إذ أنها تصبح ذات معنى على الرغم منهم ، وحينما يلج هذا المعنى فإنه يفعل ذلك لينذرهم بأن الموت أمر محتوم وقد يبدو هذا المعنى فى شكل فذ مترابط ترابطا منطقيا ، لا يطيقونه ولا يحتملونه . وعلى النقيض فإن عالم دستويفسكى الدرامى الموحد يسمح لشخوصه بأن يعيشوا كمظاهر لهذا العالم وكامتدادات لتفكيره وعاطفته ورأيه .

ولكن يجدر بنا ألا نسرف كل الإسراف فى تأكيد هذا التباين الواضح . . فان التشابه بين الكاتبين العظيمين واضح وضوح التباين بينهما . إن جورج شتاينر فى تحليله الرائع لمنهج دستويفسكى الدرامى يلاحظ أن الكاتب المسرحى يعمل بموس «آوكام[2] «فلا شىء يبقى بعيدا عن الضرورة الملحة الكاملة أو الصلة الوثيقة بالموضوع .» ومع ذلك فإن القول بأن شكسبير «الذى يقارنه شتاينر هنا بدستويفسكى» يعمل على هذه الوتيرة قول مضلل ، وكذلك القول بأن دستويفسكى يتفوق دائما ، أو بأنه غيرواع بنمط التحديد الذاتى المتضمن فيما يكتب فان كلا منهما يستمتع باسمى قوة للخلق الأختيارى ، وللحقائق التى تكثر وتنمو إذا ما توافرت المتطلبات الدرامية وهو متضارب - حتى كما يبدو - مع ما نعتقد أنه كلية ذلك المتطلب .

---

(١) السوليبسيزم : النظرية الذاتية القائله بان الانسان فقط وضميره كائنان فى حين أن العالم الموضوعى بما فيه من ناس فموجودان فى عقل الفرد فحسب .

(٢) إن القاعدة الاساسية فى «اسمانيه» (= مذهب فلسفى يقول بأن المفاهيم المجردة ، أو الكليات ، ليس لها وجود حقيقى ، وانها مجرد اسماء ليس غير) وليم اوكام الفيلسوف السكولاستى = (الشديد التمسك بالتعاليم والأساليب التقليدية الخاصة بمذهب اوفرقة) الانجليزى الذى عاش فى النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادى ، أنه من أجل تفسير الأشياء التى لا [illegible] أنها موجودة [illegible] الا [illegible] [illegible] ، مالم يكن هذا [illegible] ضرورة مطلقة .

ولنأخذ المشهد الذى أشرنا إليه سابقا فى رواية «الجريمة والعقاب» ، حينما يستدرج سيفيدر بجيالوف دوينا إلى حجرته ، وهو يواجه مسدسها ، ويستحثها على أن تطلق عليه النار أو تستسلم له ان الميلودراما ، كما واضح ، كلية ونموذجية لدستويفسكى ، فيما خلا شيئا . واحدا . ان شيفيدر يجيالوف على خطأ مضحك فيما يتعلق بدونيا ، فهو يظن أنها شخصية مثلما هو شخصية ، شخصيته دستويفسكية ولكنها ليست كذلك ان ابداعاتها ودوافعها ليست مجانسة لحياة الدراما العاطفية التبصيرية - وعلى الرغم من أنها تنحدر عن شخصية تأتيانا لبوشكن إلا أنها تطاولها فى حقيقتها وصراحتها أو هى مثل شخصية ناتاشا لتولستوى سواء بسواء . أن شيفدر يجيالوف مأخوذ بها كما أن راسكولينكوف واقع فى حوزة سونيا الغانية . إن كلا الرجلين على غير رغبة منه ينال حب فتاته كبركة تعود بهما ثانية إلى حظيرة الجنس البشرى . ولكن فى حين أن سونيا تعرف دورها ، إن صح التعبير ، وتخضع خضوعا كاملا للجو الدستويفسكى فإن دونيا لم تفعل ذلك . إنها تبدو أول الأمر وكأنها تفعل : فتفرغ خزانة واحدة من المسدس بطلقة ولكنها تخطىء الهدف وحينما يصبح شيدى يجيالوف. هدفا قريبا مباشرا ، ترتعد فرقا ، وتقذف بالمسدس بعيدا ، وتستسلم لعناقه وقبلاته .

صاح شيدر بجيالف مذهولا وهو يتنفس ببطء : «أنت ترفضين النار !» ربما لم يكن الخوف من الموت هو أثقل حمل شعر أن عقله قد تحرر منه ، إلا أنه وجد صعوبة فى تفسير طبيعة الأرتياح الذى مر بتجربته .

وهكذا ، فربما كان دستويفسكى قد مر هو أيضا بالتجربة ، ولكن المشهد - وهو بين جميع تابلوهاته الدرامية من أشدها تأثيرا - يتولى هذا التفسير له . أن شفيدر بجاليوف يعتقد - وهذا منطقى بالبعد الدستويفسكى الذى يعيش فيه - أنها لم تستطع أطلاق النار عليه لأنها تحبه ، . . لأنها لا تستطيع رميه بالرصاص ، ولكن لا ، أنها لا تحبه - فلماذا تحبه ؟ أن عواطفها لا تعمل بالأسلوب الذى يعمل به مؤلفها . وعند شفيدر يجيالوف يكون الكشف عن أختلافهما لحظة خواء ولا معقول حاسمة ، فيطلقها من أساره ويغادر منزله ليطلق الرصاص على نفسه . إن هذه الحادثة كلها فى سياق القصة تحمل اقناعا ملحا ، كما ليست أقل تحريكا للعواطف لكى تكون هزلية غريبة . إنها أكثر أقناعا إلى مدى أبعد من خلاص راسكولنكوف على يد سونيا على الرغم من أن الواحدة منها لا يمكن أن توجد بدون الأخرى - إلى هذا الحد ويمثل هذه الطريقة الغريبة كل الغرابة تشكل الحفاظ على الوحدة الدرامية . ان سيطرة دستويفسكى ليعتورها العجز فى الدراما الصغرى ، ويبدو أنها تعتمد على التخطيط الواعى فى الدراما الكبرى .

إن نجاح شفيدر يجاليوف الرهيب - «الرجل الذى لا يعنى شيئا بصفة خاصة» - بوصفه شخصية ، يدين بالكثير لعلاقته «بدونيا» الشخصية الصلبة التى تخالفه كل

المخالفة . بل ربما يكون أوثق شخصية عالجها دستويفسكى ليتهكم بها على إحدى شخصياته . وفى رأيى ان المشهد يبعث فينا رضا أعمق مما تبعثه المجابهة المشهورة فى رواية «العبيط» بين ناستاسيا فيليوفنا وعشاقها . فهناك تكون الدراما صافية ملتهبة كما هى عند راسين – الكل يذوبون فى رؤ يا واحدة لقلب الإنسان – ولكن دستويفسكى كان روائيا ، وحينما يعيد إلى الذاكرة قوة الوجود الشخصى أو الفردى يستخدمه المؤلف ببراعة ، فحينئذ يبلغ ذروة التأثير . ان الإجتماع المناخى «لرجل تحت أرض الحجرة» مع العاهرة ليزى لعلى شىء من اليأس الواقعى الساخر الذى يميز مواجهة دونيا وشفيدر يجاليوف . ان ليز تشفق إشفاقا عميقا على «رجل تحت أرض الحجرة» ، وهو يبغضها من أجل هـذا الإشـفاق ، وحينما ينخرط فى البكاء بين ذراعيها ، يدافع عن نفسه بوضعه نقودا فى يدها ، وترحل دون أن تنبس بكلمة ، ويستشعر هو رغبة ملحة فى أن يعدو خلفها .

كان الهواء ساكنا بحيث كان الثلج يسقط عموديا ، مكونا غطاء كثيفا فوق أرصفة الشوارع المهجورة . فلم تكن تسمع صوتا ، ولم يكن بصرك يقع على مخلوق . وبدت مصابيح الشوارع وكأنها تضىء بلون عجيب من القتامة . فعدوت مائتى خطوة حتى وصلت إلى أقرب ناصية ثم توقفت .

إلى أين يمكن أن تكون قد ذهبت ؟ ولماذا كنت أعدو خلفها ؟ آه ، لماذا حقا ؟ ألكى أركع على قدمى أمامها ، وأذرف دموع الندم والتوبة ، وأقبل قدميها ، وأطلب منها الصفح والغفران ؟ نعم ، كل هذه الأشياء ، هى التى كنت أتوق إلى فعلها ، فى هذه اللحظة ، ويبدو أن صدرى كان يحترق برغبة قوية لفعلها .

«ومع ذلك فأى خير يأتينا من هذه الأعمال ؟» ألا أكون مبغضا لها فى غد للسبب نفسه الذى من أجله قبلت قدميها الليلة ؟ . . أنى لأ جزم بأن الأمور الآن فى أفضل وضع ؟» استرسلت فى القول بعد أن وصلت إلى مسكنى وشرعت فى أغراق أوجاع قلبى المتصلة المروعة بالاوهام . . . . فانه لم يحدث من قبل أو منذ ذلك الحين ان قاسيت ، وندمت وتبت كما فعلت آنذاك .

وفوق ذلك ، فما زلت أعتقد أننى فى ذات اللحظة التى غادرت فيها محل أقامتى لكى أمضى فى أثرها كنت أشعر بأن لزاما على أن أعود إلى حيث كنت بعد مسيرة مائتى خطوة !

إن دستويفسكى لم يصور رؤ ياه قط بمثل هذه الأصالة ، وبقدر هذا التأثير ، كما يفعل هنا ، الا فى لحظة الرؤ يا التى تفوقها صفاء ونقاء فى «الأخوة كارامازوف» حينما يستيقظ ميشيا من «حلمه السعيد».إن السر يكمن فى عدم توقعه . فبأى تهكم مظفر يبرر دستويفسكى إحتقاره للإنطباعات الشخصية المثالية «لما هو عظيم وماهو جميل» ، ومع ذلك فبأى قوة خارقة للطبيعة تعلن حقيقة هذه الأشياء عن نفسها من خلال كل هذه «التوهمات»

الصادرة عن «رجل تحت أرض الحجرة» ! إنها مثل ملحوظ للتأثير التيمونى ، يتجاوز – مثل الأمثلة الأخرى لهذا التأثير – الدرامى ويتفوق عليها – ان تأثيرها درامى بصفة عارضة فحسب ، فهى عاطلة من الايحاء – كما عطلت منه روايات دستويفسكى الأخيرة – بالمشاهد العظيمة والذروة البارعة التخطيط . أن الفن الدرامى دائما عرضة لتكرار الأنماط اللغوية فيه . كما تبين عبارات من مثل «البطل المأسوى» ، ومحاولة ذروتها التى تسبق دائما وتقرر «ومرة أخرى نقول أن شكسبير استثناء» حقيقة هؤلاء الذين يسهمون فيهما . ان بايـوتر فيرخوفينسكى وكيريللوف فى رواية «المأخوذ» مـوجودان لكى ينصهـرا فى الجثام النهـائى للقائهما الأخير : فليست لهما حرية خارج هذا الجثام . ولكن ذروة قصة «رجل تحت أرض الحجرة» ليست شبيهة بذلك . أن تأثيرها الكامل يتأكد بالحقيقة الواقعـة من أنها حدث عارض غير مقصود ولا أرادى ، ومع ذلك فانه حدث له مغزى غامر طاغ .

٤

ولما كانت شخصيات تولوستوى وحدات مستقلة قائمة بذاتها تماما فهى ليست تكرارا لنمط درامى البتة . ان قوتها فى أنفسها ، كما قال تولوستوى نفسه ملاحظا : ان معنى العمل الفنى هو وحدته الكاملة الذاتية : حتى أسماء هذه الشخصيات ، على نحو مطرد ، هى الشخصيات ذاتها دون أن «تعنى» نفسها . فهى عاطلة من ايحائية دستويفسكى الغريبـة الخيالية ، وأسماء جوجول . ان راسكولنكوف يعنى المنشق ، «مؤمن سابق» ، أما شخصية سوباكيفتش التى صورها جوجول فتقوم على الكلمـة الروسيـة لكلب ، وسميرديـاكوف وكوروبوشكا يبدوان ذوى مغزى و«صحيحين» حتى للأذن الغربية واسماء تولوستوى من الناحية الأخرى غالبا ما تكون أبسط تحوير ممكن مأخوذ عن أسماء الناس الحقيقيين – فالإسم أوبلونسكى مأخوذ عن أوبولينسكى ، وبولكونسكى من فولكـونسكى . ويبدأ الكـونت رستوف حياته بوصفه الكونت تـولستوى فحسب . إن أى معنى لهـذه الأسماء هـو معنى إجتماعى وتاريخى ، وليس معنى أدبيا ، فى حين أن أسماء دستويفسكى فى مسوداته الأولى تميط اللثام عادة عن سابقة أدبية .

وحينما يشير هو فى مذكراته إلى ستافورجين بقوله «أميره هارى» فان دستويفسكى يتذكر واحدة من أكثر شخصيات شكسبير غموضا وابهاما ، تلك الشخصية التى سوف يتأملها النقاد دائما كما يتأملون شخصية ستافوروجين . ومع ذلك فان التداعى هنا مضلل ومخادع ، لأن شخصية «هال» التى صورها شكسبير هى شخص وأمير قبل أن تكون مجرد شق أو مجال للتفسير والتأويل – بينما ستافوروجين ليس كذلك . إن الدور الذى يلعبه فى الحياة العادية هو

الذى يقرر طبيعته ويدل عليها - وستافروجين يعيش فى فراغ . نحن ندين بشخصية «هال» لغريزة شكسبير الخلاقة فى التوفيق بين الصور التقليدية للأمير المثالى بماله من فهم ملكى معقد وما كان عليه الرجال من ذوى السلطة من شبه . وندين بستافروجين لانشغال دستويفسكى باللغز المجرد للرجل صاحب السلطان ، الذى كان فى نظر كل من يقابله ، فى صورة العنيد ، والذى عليه يعتمدون ، على نحو متساو ، كما يعتمد فيرخوفنسكى على ستافروجين . ان دستويفسكى يبحث عن لغز الإنسان الجوهرى - Geistliches Geheimnis وشكسبير منزه عن كل انطباعة شخصية معقدة - ان كليهما يعالج الأشخاص معالجة درامية ، ولكن يوجد فرق شاسع فى أسلوب هذه المعالجة . ان دستويفسكى - بوجه عام - يعد مثالا لنظرية الدراما كما قال بها لوكاس ورددها جورج شتاينر ، وهى أن «أية سمة من سمات الشخصية لاتتلاءم على نحو تام مع تصادم القوى المحركة الفعالة «طبيعية كانت أو أخلاقية أو فكرية فى أى حقل» أو النواميس الخاصة بهذه القوى يجب أن تعتبر زائدة ولاحاجة إليها ولكن شكسبير براء من هذه السمة ، وهو من هذه الناحية أقرب إلى تولوستوى منه إلى دستويفسكى .

إن شخصيات دستويفسكى المسرحية تعتمد على سر فما هو ياترى سر ستافروجين وسر الأمير ميشكن اللذين كانا شخصا واحدا ، الشخص نفسه ، فى مرحلة مبكرة من عملية دستويفسكى الخلاقة ؟ فى رأى دستويفسكى كما فى رأى عديد من التقنيين (١) الدراميين الأقل مرتبة ، يشكل مثل هذا السر جوهر الدراما . لقد أعلن دستويفسكى أن بوشكن كان يطوى بين جوانحه سرا مات دون أن يكشف عنه : وهو يقف من الشاعر الموقف نفسه الذى اتخذه من الشخصيات الأدبية الماضية - هاملت ودون كيشوت والأمير هال . إنه سوف يرتاد سرهم وينشره فى شخوصه التى يبدعها . ومع ذلك فان براعته الفائقة فى الأسلوب الدرامى تضعف عنده بسبب أستغراقه فى قوانينها وقواعدها . إن السر - إن صح التعبير - يمكن ان يبرز للعيان فجأة - فى إحدى الفضائح البالغة الذروة - ولكنه يبقى لغزا لا يمكن حله أبدا . فماذا عسى أن يكون أمر ستافروجين وميشكين ؟ وماذا كانت هوية اليوشا ؟ وما عسى أن يكون «الندريف» الذى سيتفتح فى طبيعة اليوشا المشرقة ؟ لن يتاح لنا أن نصل إليه أبدا . ونحن لا نستطيع ، لأن السر لايكمن فى أنفسهم ، ولكن فى الموقف الذى يتخذه راويتهم . وفى نظره فان الطبيعة ، وحدها التى يتنازعها سر الشهوة الداخلية الذى لا يمكن وصفه ، واللامعقولية ، تستطيع أن تنقل إلينا صورة الخير : ان هؤلاء الأخيار فى أنفسهم ، وفى بعضهم البعض ، - مثل بيير وناتاشا - يجسدون هذا السر لا غيره ، وعلى هذا فهما شخصيتان غير دراميتين ، وغير مرجعتين للصدى ، عديمتا القيمة . لقد بسط دستويفسكى

---

(١) الفنيون الاختصاصيون بالدقائق الفنية لموضوع أو حرفة ما .

هذا المعتقد فى نظرية ، هى نظرية الخاطىء العظيم الذى يأثم فى طريقه إلى الله ، أو - لأنه فى لاهوت دستويفسكى يكون الإثنان فعلا شيئا واحدا المتعقل «المفكر الحر وفقا لموحيات العقل» المفكر الذى يرتبط من جديد بالشعب فى المسيح . وكما قد رأينا ، فانه لم يتحقق قط واحد من هذه الأشياء ، على الرغم من أنه فى السنوات الأخيرة من حياة دستويفسكى كان اليوشا[1] هو بطله المختار فى هذه المحاولة الممتازة لإيجادها .

ولم تنجح - مع ذلك - شخصية واحدة من شخصيات دستويفسكى الدرامية فى نقل رؤ ياه للخير فى المصطلحات الوحيدة التى نستطيع بها فهمها عمليا - مصطلحات السلوك اليومى التى نتقيد بها . ومن الناحية الدرامية فنحن نرى لمحات منها فحسب ، رؤ ى مفاجئة ، مثل تلك اللحظة العظيمة التى يعيشها ميتيا [2] بعد حلمه . وفى «رجل تحت أرض الحجرة» وحدها تتحقق لنا بأسرها - بالتأكيد - فى مصطلحات الألفة الكاملة المفتونة . إنه أعظم نصر أحرزه دستويفسكى ، وإنه لمن الأهمية العظمى بمكان أن الصوت الصادر من تحت الواح أرضية الحجرة ينتهى بشىء يشبه الجسم إلى حد كبير جدا تمنحه له ليزى فى قوة عناقها ، مثل «الرجل الخفى» الذى يسلم الروح ، يصبح منظورا بين ذراعيها . لأنه ربما يكون هذا العناق هو الوحيد فى روايات دستويفسكى ذا الطابع المادى الجسدى فيه . ولقد سبق أن أشرت إلى تلميحاته غير المتوقعة للإمتحان الذاتى والسخرية الذاتية : والحقيقة الواقعة وهى أن الأب زوسسيما - فى رواية الأخوة كارمازوف - لاتنتن جثته بعد الموت فحسب ، ولكنها تنتن بصورة أفظع مما كان ينتظر ويتوقع ، قد يكون مثلا آخر عليها . ان روح الدعابة عند دستويفسكى ليست دائما غربية تقليدية ، ولكنها باسلة وغير متوقعة . ونحن نراها مرة ثانية فى تقديم الأب فيرابونت ، وهو شخصية تكاد تكون تولوستية من حيث توازنها وتحليلها ولهوها . ان الوضع يكاد أن يكون هو أن دستويفسكى بعد أن تجاهل الجسد لزمن طويل ، عاد يؤ كد ذاته من جديد .

فهل لا يعزى نقص قوة الإقناع فى ستافروجين والآخرين إلى الأعمال التى تفترض فيهم - ان فكرة «العمق» فى شخصيات مؤلف قلما تصمد للاختبار - ولكن لحاجتهم إلى الوجود المادى ؟ من المحتمل ان تولوستوى كان يرى هذا الرأى ، فإن العمل الوحيد لدستويفسكى الذى نال إعجابه دون تحفظ كان «بيت الأموات» الذى كان جميع المدانين فيه «المتهمين الذين جرمتهم المحكمة» ذوى كيان مادى ، سيقانهم حقيقية ، ومصفدة بأغلال حقيقية كذلك . وإنه لحق أن الأمر يبدو كما لو كان إدراك دستويفسكى لهذا النوع من الحقيقة يمنعه عن أحتمال طرق موضوع هذا الإنسان الخارجى ، ويحول دون مسرحة روح

(١ ، ٢) أخوان شقيقان من أبناء بارثل كارامازوف فى رواية «الأخوه كارامازوف» لدستويفسكى .

وجوده . ان الصورة الشخصية الكثيرة العجيبة فى رواية «بيوت الموتى» تعتمد كلها على جهله الصريح بماهية ما تكون عليه موضوعاتهم حقا . «ولأننا» «نرى» «جازن» المجرم الذى يغتصب الأطفال ، ويقتلهم ، لم يعد ثمت مدعاة للسؤ ال : لماذا فعل مافعل ؟ إنه جبل على هذا النحو وكفى . ويعتمد دستويفسكى على عدم رؤ ية ستافروجين ، ولأننا لانرى ستافروجين فحينئذ نستطيع أن نخلق له من عالمنا عدته كلها من ضمير وماض ونربت هذا وذاك وكأنهما أشياء فرضية أعتمد فيها دستويفسكى على قدرته فى الخلق والأبتكار لكى يجعل للحياة معنى . ان الأجسام ، والامتدادات المادية الجسدية فى الفضاء تكفى نفسها فى «بيت الموتى» حيث يظهر مدى أستطاعة دستويفسكى ان يشعر بها بصورة تدعو إلى الاعجاب والعجب ، وهو يفضل تفضيلا له معناه ومغزاه وأهميته ، المجرمين الشائعين المبهمين الذين لايسبر غورهم، على المسجونين السياسيين المتفتحين ذهنيا وفكريا .

إن كل شخصيات تولوستوى تبدأ بجسد ، غالبا ما يظهر فى صورته المجسمة أمامنا بواسطة لمسة واحدة ملفتة للنظر من الوصف المادى ، تنتهى أحياناً (مثل الأميرة الصغيرة) عند هذا الحد بغير ما زيادة أخرى - وفى أحيان أخرى - مثلما يحدث فى الحياة الواقعية - نبدأ بالتسليم جدلاً بالجسد ، لا نكاد نلحظه إطلاقاً فى اهتمامنا بما يحدث داخل العقل . ولكن الجسد دائماً هناك ، منفصلاً تمام الأنفصال عن الأجسام الأخرى ، ومادام منفصلاً على هذه الصورة ، ومنعزلاً أيضا فى وعيه العقلى ، لا توجد هناك مشاركة بديهية ما تجعل مبادلات دستويفسكى درامية إلى هذا الحد . إن الجسد عند تولوستوى شىء أكثر إبهاماً وغموضاً إلى حد بعيد عن «السر» عند دستويفسكى . وهذه الشخصية القوية الثابتة هى أيضاً فى كثير من الحالات الفردية ، شاعرة بذاتها واعية لها إلى درجة عظيمة . إن شخصيات تولوستوى واعية بذاتها جسمانيا ، كما أصبح تولوستوى واعيا لذاته وهو فى الثالثة من عمره حينما كانت يداه تربتان بسرور الجوانب المنحدرة لحوض الاستحمام الخشبى الذى كان يغتسل فيه ، إن استمتاعنا بهذه الشخصيات ينبع إلى حد كبير من قوة الرضا الذى تستشعره هى عن أنفسها .

وسوف نجد هذا الأكتفاء الذاتى ، أو هذا التقدير الذاتى ، Samodovolnost - ، فى كل مكان من رواياته ، وبصفة خاصة فى «الحرب والسلام» . سوف نجد إشارات فى كل مكان إلى أن شخصياته كانت راضية عن أنفسها . أنه شرط حيوتهم - فإذا ما حرموا منه ، توقفوا عن الحياة والوجود . إنها ليست نظرية صيغت أو لقيت الموافقة ، إنها خاصية حياة الكائن تماماً وصفتها المميزة فحسب ، ومع ذلك فإن القول بأنها غير مستحسنة مبالغة فى الحقائق : وطبيعى أن يكون تولوستوى قلباً وقالباً مؤيداً لها ، فهو لا يستطيع إلا أن يظاهرها ، إنها جانب من جوانب ثقته الضخمة بنفسه ، وثقته بكيانه الذاتى . إن هذه الثقة أرستقراطية فى أعمق صورها ، لا بالمعنى الطبقى إلى حد كبير - على الرغم من أن هذا يدخل فيها - ولكن بالمعنى الذى يكون فيه الإكتفاء الذاتى الكامل أكثر المشاعر

أرستقراطية ، كالشعور الذى قد يوجد بين الملك والشحاذ ، والذى يوجد دون ريب بين بيير ، الذى يمرح فى شعوره الذى عثر عليه حديثاً بهذا الاتحاد ، والجندى البسيط كاراتيف الذى يتمتع بهذا الاتحاد على غير علم . إن معظم نساء تولوستوى - وبخاصة ناتاشا - لهن هذا الأكتفاء الذاتى أو التقدير الذاتى فى أقوى صوره وأشكاله . ولا يوجد أحد أكثر وعياً من تولوستوى بأن الفتيات الشابات مهما ظهرن بمظهر البراءة والسذاجة والغفلة - على إحساس بدنى قوى بذواتهن - وهذا أكثر جوانبهن سحراً وأشدهـا فتنة . (والشبـان لديهم هـذا الأحساس الذاتى البدنى أيضاً ، ولكنه فى الشباب أقل سحراً وفتنة منه عند الرجال ، على الرغم من أن تولوستوى ينقل هذا السحر بقوة مماثلة) . إنى لفى ريب من أن قدراً كبيراً من الاستياء الذى يستشعره بعض القراء لشخصيات تولوستوى البطولية - وبخاصة لناتاشا - يعزى إلى غرورها الأرستقراطى الهادىء الذى لا يقهر . فهى لا تتنازل كى تكون ذكية وهذا ما يقوله بيير فى إعجاب عن ناتاشا . ومن الطبيعى أن شخصيات تولوستوى لا تكلف نفسها عناء لكى تفرض على الآخرين الإعتراف بحقوقها ، أو لكى تعرض أى لون من ألوان التفوق المكتسب أو المغروس فى الإنسان . وكإحدى نساء هنرى جيمس المتشامخات ، تبدو شخصياته مدركة بصورة ذاهلة جنونية «للإحتفاظ بكل مـزية فى كـل لحظة من لحـظات حياتها . » إن المزية هى تفردهم المادى .

٥

ونحن نشعر أن دستويفسكى يعايش شخوصه فى حالة من النور والظلام ، ويستيقظ فجأة مجفلاً ليصغى إليها كما لو كانت افتتاحيات مقـطوعات مـوسيقية ، أو (مثـلاً) عند أفلاطون ، وهو يدفعها صعداً هنا وهناك بينما هو باق - فى الوقت نفسه - رهن أشارتها . فهو صبى الساحر ، أو المسرنم[1] عند ديكنز ، الذى تعلم منه الكثير ، ومع ذلك - فإنه كما رأينا - قادر على التعرف على عنادية[2] مخلوقاته البدنية الخالصة واحترامها - مثل دونيا ، «رجل تحت أرض الحجرة» .

وهو مثل شكسبير يمكنه أن يختار أحد الأمرين ثم ثانيهما تأمينا لمصلحته وتأييداً لحجته . فهل يفعل تولوستوى ذلك؟ إنى أعتقد أن على المرء أن يعترف بأنه غير قادر ؛ فحينما تعطل

(١) الذى يسير أو يمشى وهو نائم .
(٢) اللاتسلطية أو عدم امكانية التسلط .

شخصياته من الفهم المتصل الواثق بأنفسها فأنها تصبح ، إذا جاز التعبير - تحت رحمة خالقها ، وربما يكون من المحتمل أن دستويفسكى يتمتع بمجال خلاق عظيم من الوجهة النظرية .

ولما كانت شخصيات تولوستوى منعزلة بكل ما فى هذه الكلمة من معنى ، فقد أصبح انعزالها «مع» تولوستوى . إن دستويفسكى لا يتحدث إطلاقاً عن شخصياته حديثاً بصيغة الملك : إن تولوستوى (وبوشكن) غالباً مايفعلان هذا . أنه لمن نافلة القول أن ذروات دستويفسكى غالباً ما تبدو صنيعة الأختراع والتدبير ، ومع ذلك فهو لا يستحوذ على أشخاصه إلا قليلاً . إن إغتيال «شاتوف» فى رواية «المأخوذ» ، مثلا على الرغم من أنه مؤلم موجع ، ولكنه غير مثير للمشاعر - قد أحكم تدبيره فى حرص وعناية على مدى ماض طويل بعيد جداً . ونحن لا نصدق دستويفسكى إذا قال لنا أنه لم يكن يعلم أنه سوف يقع ، على الرغم من أننا نصدق تولوستوى حين يخبرنا أنه لم يكن يدور بخلده الواعى أن آنا سوف تلقى بنفسها تحت القطار ، ثم نصدق بوشكن - بين بين - حينما يقول : «أن تاتيانتى[1] قد ذهبت وتزوجت - لم أكن أظن قط أنها تفعلها . » إن تولوستوى وبوشكن كليهما ، يمتلكان شخصيتهما على الرغم من أنهما لا يسيطران عليهما أو يتحكمان فيهما : أما فى حال دستويفسكى فالأمر يبدو على النقيض تماماً .

ونحن نرى ورطة تولوستوى حينما يعجز عن أن يتعرف على شخصية فى أوضح أوضاعها وأجلى صورها كما فى حال بلاتون كراتيف فى رواية «الحرب والسلام» . إن تولوستوى يكاد يبدو فى الواقع مقيد الفكر أو الأسلوب وهو يحاول أن يمنحه الاستقلال الجسدى ، ويؤكد المرة تلو المرة «اكتماله» (ان اكتمال الوحدة المفردة يظهر أنفصالها عن الوحدات الأخرى) وصوته ورائحته . ولكن المحاولة هنا تحبط نفسها . إنه لأمر أساسى أن كاراتيف يجب ألا يشعر بأنه «تشخيص لروح البساطة والحق ، الكامل الخالد ، الذى يتعذر فهمه ، ولا يسبر غوره ، لأن هذا اللاشعور ، أو اللاوعى ، هو جماع إعجاب بييربه ، ومع هذا ، ؛ فإنه بدون مثل هذا اللاوعى لا يستطيع أن تكون له حياته الخاصة المستقلة عن تولوستوى . إن التأكيد على الكمال ، والرائحة ، وغيرهما ، يجعلها حاسمة هنا ، لأنها (المال والرائحة . . . . ألخ) ليست جوانب متعددة لأكتفائه الذاتى ، أو تقديره الذاتى لنفسه ، Somodovolnost - ولكنها أشياء فرضت عليه فرضاً من الخارج . إن أبسط شخصيات تولوستوى حينما تؤدى مهمتها على نحو حسن أو غير حسن ، وتخرج وتبتعد ، لا تكون واعية - فى نبل - بذواتها ، ولكنها - على العكس - تكون مشحونة بإحساس عما يعنى

(١) «تاتياناى» مضافة إلى ضمير الملك للمتكلم .

أن تكون هى أنفسها . إننا نرى فى أحد المناظر فى «البعث» فلاً حينْ - رجل هرم وعجوز - يتجاذبان الحديث مع بطل الرواية . والعجوزان كلاهما يشعـران بارتبـاكه ، وارتبـاكهما حياله . «كيف حالنا ؟ - نحن على حال سيئة جداً ، قالها الرجل متشدقاً وكأنها تمتعه» ، وبدا أن العجوز تفتخر بالطريقة التى تصرفت بها مع واحد من السادة » .

إن السجناء الذين يقتلون رمياً بالرصاص قبيل أن نلتقى بكارتيف هم من النمط نفسه الذى ينتمى إليه ، ولكنهم حقيقيون - فى قوة - لأنه ليس بوسعهم أن يدركوا أو يصدقوا ما سيحدث لهم - «وهم لا يستطيعون أن يصدقوه لأنهم هم وحدهم الذين يعرفون ماذا تعنى حياتهم بالنسبة لهم ، ولهذا لم يدركوا أن يصدقوا أن تلك الحياة سوف تنتزع منهم .» فهم وحدهم الذين عرفوا ماذا تعنى حياتهم لهم أنفسهم - هذا هو محور الموضوع ، وهذا هو السر الذى من أجله يهبهم تولوستوى حريتهم . «لأنى أنا نفسى وحدة إنسانية ، وأنا وحدى الذى أعرف معنى تلك الحياة التى تنبض فى جسدى وأهميتها لى» . إن تولوستوى - عادة - يتمتع بأقوى حاسة لهذا الموقف ، ومع ذلك فإن تفصيلاً دقيقاً صغيراً فى هذا الوصف لكارتيف ، يترك فينا أنطباعاً بالتصريح به : أن بيير يعى أن كارتيف لن يشعر بالحسرة البتة لفقدانه ، وأنه هو أيضاً ، أى بيير ، لن يهتم لانفصالهما ، وهذا يحملنا على الأعتقاد بأننا إذا كنا لا نظن أن كاراتيف يؤدى مهمته ، فإن ذلك ، ان صح التعبير ، ليس ذنبه ، ولكنه ذنب تولوستوى وذنبنا . إن ما نظن أنه لا يتعلق بكاراتيف ولا يخصه - كنا نهتم به إهتماماً غير متكافىء معه . وحتى حياة كاراتيف فى محيط هذه الحقيقة العظيمة ، والتى لا تنحل ألبتة حينما نثقبها ونسبرها ، يرينا أن الحقيقة عند تولوستوى لا تتأثر إلا قليلاً بشىء ما «لا يتم» فلا يوجد وضع يجب أن نتذكر فيه - كما نتذكر فى حال دستويسفكى - أننا نقرأ رواية ، وهذا يدفعنا قدما نحو تفسير قبولنا لطغيان تـولوستـوى الشخصىُّ وأحكاميتـه[1] المجردة (فى الكلام) ووضوحه المتغطرس المستبد .

لأنه على الرغم من - أو ربما بسبب - قوة موقف تولوستوى العقلى أو العاطفى المقنعة ، فإنه يعرف مفهومه للحرية ، ويحدده لنفسه وللآخرين بكل وضـوح . ففى نهاية روايـة «الحرب والسلام» يخبرنا أن «العقل يعبر عن قانون المحتومية ويجسده ويرمز إليه ، والوعى أو الشعور يعبر عن جوهر الحرية .» الحرية هى وعى وجودنا الجسدى وكينونته . أن الإنسان المجرد من الحرية لا يمكن إداركه وفهمه إلا كمحروم من الحياة . «إن الوعى يقول : إنى أنا وحدى الكائن ، وكل ما هو موجود ليس شيئاً إلا أنا . . . . . .»

---

(١) الاحكامية فى الكلام : كون الكلام جامعا مانعا ومختصرا ومفيدا .

ويواصل تولوستوى حديثه قائلاً : «إن الحرية التى لا تحدها حدود ، هى جوهر الحياة فى وعى الإنسان وشعوره . أن الحرية هى الشىء الذى اختبرناه وفحصناه . والمحتومية(١) هى التى تتولى هذا الاختبار أو الفحص . أن الحرية هى المضمون والأحكامية هى الشكل» .

إنه بفصل مصدرى الأدراك الواحد عن الأخر فحسب - هذين المصدرين المتصلين أحدهما بالاخر إتصال المضمون بالشكل - نحصل على مفاهيم الحرية والمحتومية الكلية المتبادلة . وبتوحيد هما فحسب نصل إلى مفهوم واضح لحياة الإنسان .

إن الحجة واضحة ، ومع ذلك فإن ما تبقى لدينا منها هو المقدمة المنطقية : «إنى أنا وحدى الكائن ، وكل ما هو كائن ليس شيئاً إلا أنا .» يقول شيتوف بجفاف : أن السولويسيه (٢) كان مذهب تولوستوى العنيد فى شبابه الباكر ، فى الوقت الذى لم يكن قد عرف فيه ما يفعل بالفكرة غير المرتبطة بموضوع البحث ، الخارجة عنه ، والتى تبهظه ، ولهذا فقد تجاهلها ، إلا أنه فى النهاية عاد إليها . فكلما تقدمت السن بالانسان زاد علمه ، للأنتفاع بالأراء الخارجة عن الموضوع» .

ومع ذلك فإن كلمات تولوستوى تتضمن أى مفهوم للفن ، وذلك يصدق إلى حد كبير على طريقته فى انجاز رواياته أكثر مما ينطبق على نظريته المقررة فى الفن . إن وجهة نظر الخلاق التولستوّى(٣) العظيم ، «كل ما هو كائن ليس شيئا إلا أنا» ، ومع ذلك «فإن المحتومية هى الشكل» . ولكى يكره قراءه على أن يتقبلوا النظرية الأولى من غير سؤال أو اعتراض ويصدقوها بسذاجة ، عليه أن يقنعهم بالثانية . إن عالم تولوستوى فى أتم معانيه هو عالم الوعى السوليبسى» ، وعالم المحتومية الخارجى . ففى كم من الكتاب الروائيين

---

(١) المحتومية أو اللزومية : كون الشىء محتوما أو لازما .

(٢) السولوسية : نظرية مثالية ذاتية . وطبقا لهذه النظرية فإن الإنسان وشعوره هما الكائنان ، والعالم الموضوعى بما فيه من ناس ، كائن فقط فى عقل الفرد ومن حيث المبدأ فإن كل فلسفة ذاتية مثالية ترد حتما إلى بيركلى وفيخته . ولقد دنا فرويد ومؤيدو المدرسة الذاتية (الذاتى = المقصور على العقل أو الوعى) إلى هذه النظرة . إن وجهة نظر «السولوبيسيزم» تجرد النشاط الإنسانى والعلم من كل معنى أو أهمية . ولهذا السبب فإن الفلاسفة الذاتيين المثاليين يحاولون تحامى السولوبيسيزم المطلق . وتحقيقا لهذا الغرص فهم يفترضون وجود الفرد - الأسمى العام ووعى آلهى وطبقا لنظرية المعرفة فإن هذا المذهب يعتبر الإحساس المصدر المطلق للمعرفة .

(٣) نسبة إلى تولوستوى

الذين جاءوا بعد تولوستوى (وهيمنجواى [1] مثل واحد منهم) لا نعى أولية الشق الأول : «كل ما هو كائن ليس شيئا الا أنا .» ، والإهمال الكلى للشق الثانى ، وهو أن المحتومية هى الشكل . أننا كلما أكثرنا من قراءة تولوستوى زاد وعينا بالعلاقة الواضحة المتناسقة للنوعين من الادراك ، والاحساس بالتحرر - لعالمه ومن ثمت لعالمنا - الذى ينتج عنه ويتبعه منطقيا أن الفن العظيم نوع من الخداع - المصادفة السعيدة ، بل والجاهدة ، تشكل خدعة . ففى عالم رواية «الحرب والسلام» نشعر أن كل شىء يحدث كما يجب أن يحدث ، ولكن أيضا كما يريد له كل شخص أن يحدث : الحرية والمحتومية فى تآلف تام ، وهذا الوهم المهيب الذى يصنعه الفن ، «يهدئنا ويرضينا» كما جاء فى تعبير ماثيو آرنولد ، «بما لا يستطيع أن يفعله شىء آخر» .

ولكن هل من واجب الفن أن يهدئنا ويرضينا ؟ إنه لا تولوستوى ولا دستويفسكى - وفى الواقع يكاد لا يوجد أى مؤلف روسى آخر - كان يمكن أن يفكر فى هذا الأمر إذ على الرغم من اعجاب تولوستوى بشوبنهور ، لم يفكر قط عن شعور ووعى إن عالم الفن هو عالم الهدؤ ، والتحرر من الارادة . فإن الحرية عنده كانت جانبا من جوانب الحيوية والتزام المرء كلية بالوجود - فإن Zhizn ، كلمة الحياة فى اللغة الانجليزية ، المبتدئة بالحرف الاستهلالى أو الحرف الكبير (L) والتى يستشهد بها المؤلفون الروسيون العظام تقريبا فى معظم الأحيان كما يستشهد بها النقاد المحدثون - لا تعنى التخلى عنها كما لا تعنى الدعة والإخلاد إلى الراحة . إن تولوستوى ودستويفسكى يتحدان هنا ، على الرغم من أن طبيعة الحرية عند دستويفسكى مختلفة جدا طبعا . أن «رجل تحت أرض الحجرة» يخبرنا أنه كان ينتمى إلى منتدى قيادى ، وأنه «كرس نفسه لفن احترام الذات» ، واحترامِ الذات هذا هو فى الواقع صورة برجوازية متحجرة من الاكتفاء الذاتى الأرستوقراطى عند تولوستوى . ان الحرية عند دستويفسكى شىء رهيب غير قابل للتنبؤ به ، وإطلاق للرغبات كاطلاق الفتاة الكسيحة رغباتها فى رواية «الاخوة كارامازوف» تلك الفتاة التى تريد أن تصلب طفلا صغيرا ثم تجلس تجاهه تأكل كومبوت[2] الاناناس . ان تولوستوى المتعقل[3] ، والمعجب بالفيلسوف كانط ، يسند اسمى دور إلى العقل ، وإلى الحرية بوصفها الدائرة التى يتحرك فيها . وأماد ستويفسكى - وفى هذا من الغرابة ما يكفى - فإنه يتفق مع هيوم فى «أنه - ولا ينبغى الا أن يكون عبدا للعواطف .»

---

(١) أرنست هيمنجواى الكاتب الروائى الأمريكى .
(٢) فاكهة مطبوخة بالسكر بطريقة تحافظ معها على شكلها .
(٣) أحد اتباع المذهب العقلى .

انظر هنا ، إن العقل شيء ممتاز - وأنا لا أنكر ذلك لحظة واحدة ، ولكن العقل هو العقل لا أكثر . . . بينما الارادة اظهار لكل الحياة (وهذا يعنى اظهار الحياة الانسانية ككل ، بما فى ذلك العقل وكل نوع آخر من الملحقات تتضمنه) . انـه لحق انه فى هـذا الاظهار الخاص للحياة الانسانية يتضح انها فاشلة بما يدعو إلى الاسف ، ومع ذلك فإنها الحياة ، وليست مجرد حل الجذر التربيعى .

وربما يمكن القول بأن هذه التعليقات التى يوردها» رجل تحت أرض الحجرة» كانت قد كتبت لتنفيذ أقوال تولوستوى الذى كتب :

إن الحرية مستقلة عن الضرورة ، أعنى إنها مستقلة عن قوانين العقل الذى يحدها ، لا تختلف بحال عن الجاذبية ، أو الحرارة ، أو القوة ، التى تبعث النماء فى الأشياء . . . .

لا تختلف بحال ، أعنى عن الحركات ، ودورات الشئون الدنيوية الثابتة التى يمكن التنبؤ بها . ان دوافع الحرية عند تولوستوى منتظمة تماما مثل الحصاد سواء بسواء : وهى عند دستويفسكى معقدة وعشوائية مثل وابل من الشهب وتولوستوى ايضا يرغب فى أن يسوى بين القانون العلمى والقانون الطبيعى ! فإن الانعزال «السوليبسى» للفرد لا يختلف فى نظره عن أية ظاهرة طبيعية أخرى ، يمكن وضعه فى خريطة أو رسم بيانى ، طبقا لقوانين العقل الذى يحدده . أما عند دستويفسكى فإن إرادة الفرد المجنونة يجب أن تؤدى إلى الله ، لأنها لا يمكن أن تؤدى إلى أى مكان آخر .

إن رغبة تولوستوى فى أن يعين حدود الحرية والضرورة وينسقها لا تعنى شيئا عند دستويفسكى ، فهى منسجمة فى الروح مع حرية شخصياته ، وهو ليس حراً أكثر مما هم أحرار : أن مفهوم حرية الشخصية وتحرير القارىء اللازم لها كنتيجة منطقية - وهو محدد واضح المعالم إلى مـدى بعيد فى عـالم تولـوستوى - يكـون مقطوع الصلة بـالموضـوع فى شخصيات دستويفسكى . إن الحرية عند تولوستوى تبـدأ بالانفصـال ، بالأجسـام التى لا يعتدى بعضها على بعض ، والفن يبدأ بوعينا بأجسام الناس الآخرين ، بشفة «الأميرة الصغيرة» العليا ، وسيقان فيسلوفسكى الممتلئة ، وعادته فى الجلوس على إحداهما مثنية تحته : وعادة آنا الجديدة ، كما لاحظتها دوللى ، فى أن تغمض عينيها نصف إغماض «وكأنها تطرف إلى حياتها حتى لا تراها إطلاقا .»

هذه الصفة المحددة القاصرة على القلة فى فن تولوستـوى قد تكـون شيئا محـددا او مقيدا ، وقد تكون فى النهاية شيئا موقعا للكآبة فى النفس ، كما هى الحال مـع كثير من الكتاب الذين يبدؤ ن ، كما يفعل ، بمثل هذا التعريف وينتهون ايضا على هذا الغرار . وغالبا ما كانت الملاحظات المماثلة التى أبداها فى الحياة الواقعية - كما يشعر المرء - فجة وقاسية معا . ان ملاحظاته عن تورجنيف «بهز أردافه الديموقراطية» لتؤذى المرء وتغضبه

غضبا شديدا ، لأنه بات من العسير فيها بعد ألا نفكر فى تورجنيف . ان لمسة تولوستوى الواثقة فى غضب توقعنا فى الشرك بانطباع جسدى متميز . ومع ذلك فإن شخصياته تؤدى مهمتها سواء أكان على نحو حسن أم غير حسن خيرا من أصدقائه ، فهم أكبر من أن تحتويهم هذه القسوة المقيدة ، وربما لا تفيق آنا - بعد مقابلة فرونسكى - من خوفها المفاجىء الذى بعثه فيها كبر اذنى كارينين وبروزهما البالغ ، ولكننا نحن نستطيع أن نفيق من هذا الخوف المفاجىء وقد يتم لنا ذلك . ويسير كارينين فى حال سبيله قدما ، وقد نسينا أذنيه ، لكى يصبح واحدا من أكثر الشخصيات التى ندركها فى دقة وبراعة فى الكتاب ، لأنه واحد من الصق الشخصيات التى «نعايشها» بالأجساد . وانه لمن الجدير بالملاحظة فى هذا السياق أن د . هـ . لورنس ، الذى له كثير من قوة تولوستوى الخارقة للعادة فى الوصف بما يكاد يبدو عنده نوبة مرض جسدية ، لا يستمر ألبتة فى معايشة الشخص الذى يكون قد فهمه تاما . إن قوته الخلاقة تجريدية ، كما ان قوة تولوستوى جسدية : فهو ينبذ هؤلاء الذين يكرههم بتعنت ضار . وبالإضافة إلى ذلك ، فليست له - ولا يرغب فى أن يكون لـه - معرفة تولوستوى الضخمة بالحياة . ان صوره الشخصية المتعددة غير المتعاطفة تتركنا فى نهاية المطاف ونحن فى شك من أمرنا ، لأنها (الصور الشخصية) تأبى الاعتراف بوجود العالم الواقعى الذاتى التماسك الذى تعيش فيه الضحية . ان تولوستوى بما اوتى من طول الباع على امتداد الزمن ومن حبه للاستطلاع ، وخبرته بالحياة والناس ليعوض الانطباعة الاولى فى الذهن التى يظهر فى بادىء الأمر أن قوته الاختراقية[1] الدقيقة تفرضها عليه فرضا . ومن المنطقى أن منهجه ينتهى بنا إلى عالم مغلق ، ومع ذلك فإن عالمه يظل مفتوحا .

فعلى الرغم مما يبدو من الايجابية والثقة فى أبعاد «الحرب والسلام» و«آناكارنينا» لا يوجد هناك تحليل كامل أبدا ، لأن الإصرار المحدد الواضح لا يضع نهاية الشخص أو القصة ، بل يعطيها دفعة قوية من الحيوية الفجائية غير المتوقعة . وعلى هذا ففى اللحظة التى يصرح فيها الأمير أندرو بحبه لنا تاشا ، «أمسك بيدها ، ونظر فى عينيها ولم يعثر فى قلبه على حبه الذى كان يضمره لها . » ان اللحظة ، وهى مقنعة كل الاقناع ، مازالت غير قتالة ، لأنها لا يركن إليها بوصفها نقطة أدبية أساسية أو حجة سيكولوجية . فهذه اللحظة لا يصطنعها تولوستوى لاسباب شبيهة باسباب سارتر ، الذى يكره عاشقه على أن يقول : أنا لا أحبك» حينما كان على وشك أن يقول : «انى أحبك» . وبدلا من الاحاسيس التى اصبح الأمير أندرو يألف التفكير فيها كحب ، فإنه الآن يشعر بالشفقة ، والخوف «وباحساس طاغ بل ومبهج بالواجب بات يربطه الآن بها إلى الأبد . » وكانت الأحاسيس الإيجابية يتبع أحدها

---

(١) الاختراقية : القدرة على الاختراق وبخاصة : القدرة على التمييز والفهم بعمق وحدة ذهن .

الآخر . ولم يكن هذا هو نهاية العملية - لأن العملية لا نهاية لها . والشيء نفسه يحدث في «آنا كارنينا» ، بعد زواج كيتي وليفين ، فبعد أن وصف تولوستوى كل أحاسيسهما الجديدة المذهلة أدرك في هدوء أنهما لم يكونا قادرين قط فيما بعد على الألتفات بأفكارهما إلى هذا الوقت دون أن يعتريهما شعور بالاكتئاب والعار . وهذا لا ينتقص من صدق القصيدة ، ولكنه يزيد من قوتها وفعاليتها بالتعبير عن طبائعهما وعن المجتمع الذى يعيشان فيه ، وإنه لمن الواضح الجلى الذى يبعث القوة والحيوية أننا نتقبل هذا الصدق بمثل ما نتقبل به اللون نفسه من الإمتاع .

٦

إن الشخص الذى لا يهتم بنفسه لا يستطيع أن يهتم برواية عظيمة ، ونحن بقراءة تولوستوى نمر بتجربة أعلى مستوى مما نمر به مع أى روائى آخر ، تلك هى تجربة ادراكنا لأنفسنا ، هذا الادراك الذى يؤدى بنا إلى زيادة معرفتنا بذواتنا . وبالإضافة إلى ذلك فإن الصلة بين الذات - ذاتنا وذات تولوستوى - وبين بقية المجتمع لا تدعو إلى استثناء الذات أبدا : فهو لا يضعنا نحن ونفسه ألبتة خارج العالم الذى يكتب عنه . ان قلة من الكتاب الروائيين تتهرب من بعض ألوان الكتمان على القارىء فى أسلوب التأليف وهم يصفون نظاما اجتماعيا . ان رواية ايفلين ووه فى «برايد يزهيد يزار ثانية» ، مثلا ، لا يعطينا أية علاقة لادراكه مدى عظمة الأهمية عنده لتلك الحياة الاجتماعية التى يصفها لنا ، وألوان القلق والهواجس التى تسببها له . ان معرفة[1] الذات تمتنع علينا وحينئذ تتوقف وتتعطل عن العمل فينا ، ويكشف تولوستوى عن لون من الموت فى غير ما شفقة ولا رحمة ، يحدث فى مجتمع لا يستطيع أعضاؤه درس مطالبهم لكى يكونوا على ماهم عليه . انه مجتمع «موت إيفان اليفتش» . وعن لون آخر مؤثر وبارع من المراوغة القصصية ، ولكنه على الرغم من ذلك يساعد على ابهام العلاقة بين المؤلف والقارىء ، يمكن أن يوجد فى سلسلة انتونى باول «موسيقى الزمن» وهو يلتمس العذر لهؤلاء الرواة - كما يلتمس لنا عذرنا معهم - للجهود الصريحة التى تبذل عند معرفة الذات ، عن طريق التعديل الأدبى الذى يشبه - فى هدفه غير المنطوق ، لتجنب الصعوبة - تعديلا او تكييفا اجتماعيا . ان ما يقدم لنا عوضا عن هذا هو أسلوب من الانعزال المشكوك فى نتيجته ، مقعد امامى فى العرض الاجتماعى .

---

(١) معرفة الذات : فهم المرء لقدراته ومشاعره ودوافعه .

ربما كان كلا المؤلفين يرث هذا الاجراء من المثل العظيم لبروست ، الذى ينشىء كل بنائه الاجتماعى الفسيح فى النهاية لكى يعطى روايته قوة وماضيا فحسب ، فبتذكره كله يفصل نفسه عنه ، وهذا يضعنا خارجه على بعدين ، وهو بمعنى من المعانى الوضع الذى فيه نريد أن نكون . نحن خارج بروست الذى هو فى الوقت نفسه خارج عالم روايته . وهذا لا يمكن أن يحدث مع تولوستوى . فهذا الأسلوب من الخداعية[1] التقنية[2] الذى به يضع المؤلف نفسه ، ويضعنا معه ، فى علاقة مفضلة مع الرواية والعالم الذى تصفه ، غريب كل الغرابة عليه . أنه تولوستوى ، وشخصيته الروائية ونحن الذين نرتكب معا الخطأ فى السلوك الاجتماعى فى الحفل الراقص ، نحن والذين ظنوا أنه لا يوجد سيد يلبس هذا الضرب من القفازات ، الذين يزجرون حينما يرعون الحوذى فى ثقة . ونحن نبدو عرضة للانتقاد كما تبدو شخوصه ويبدو هو نفسه ، وكما أن تولوستوى لم يحقق قط الحصانة أو العصمة ، كذلك نحن لا نحققها البتة .

أن منشأ هذه البساطة التى تكاد تبلغ حد الاحباط هو افتراض تولوستوى الفرض العظيم بأن العالم هو كما يراه ، كما يقول انه كائن هكذا يبدو . فهو لا يحتاج إلى نظرية لكى يعرف كيف يرى العالم وكيف ينقل حقيقة . وعلى الرغم من أنه كان سيستغرق ، كما سنرى ، فى المشكلات التقنية المفضلة لدى الكاتب الروائى ، فإنه لم يكن قط فى أية لحظة محتاجا إلى الايمان الراسخ الاساسى بالرواية ، فإن المعانى النظرية المتضمنة فى هذا الشكل من الخلق لم تكن تعنى شيئا عنده . فهل أصبحت الرواية - كما يميل إلى الاعتقاد واضعو النظريات الأجلاء من مثل لوكاس - الشكل الفنى المميز «للاغتراب» ، واحساس الفرد بالانفصال التام عن بيئته وعن العالم اجمع بصورة عامة ؟ وهل فكرته الأساسية النموذجية كلها عن الأفراد المنفصلين ، واهتمامه بهؤلاء المنفصلين ، انعكاس لمحاولتنا ايجاد عوض فى الفن عن حالة افتقدها الفرد عرف فيها بيئته عن طريق انتمائه إليها وليس بمعاينتها من الخارج ؟

من المحتمل أن يكون هذا هو الواقع ، ولكن تولوستوى لا يبدى أقل اهتمام بمثل هذه المشكلات . والحق أن من المحتمل ان يكون عصر كتابة الرواية العظيم قد انتهى حينما يبدأ الكاتب الروائى يسأل هذه الأسئلة وأسئلة أخرى مثلها . ان جميع الكتاب الروائيين من أصحاب النظريات الضمنية أو الصريحة عن علاقة (الرواية) بالحياة هم بالتأكيد مغتربون - ان الاصطلاح أو التعبير النظرى يلائم الموقف هنا - لهذه الحقيقة ذاتها : انهم - اجبارا أو

---

(١) [illegible]
(٢) [illegible]

اختيارا - يضعون أنفسهم خارج ما ينظرون اليه من الداخل ، ويتساءلون : أى أسلوب من البناء هذا الذى سوف يتبينونه مما يتاح لهم أن يشاهدوه من العالم ، ان انعزالهم يفرض عليهم نظرية عن طبيعة الحياة نفسها . «ماذا تكون هذه الحياة ؟» هذا هو السؤال الذى يلح على فرجينيا ولف دائما . ان ما يتركه فينا انطباع التألق الأكمد لرواياتها ، والكلمات كأشياء ، يبدو أنه نتيجة هذا البحث ذاته عن الشفافية . إنها تبدع لإنها عاجزة عن أن تكون شفافة ، وإذن لا تبدو إبداعاتها - فى نظر معظم الناس - تمثيلا صادقا وتصويرا ملائما للحياة .

وكما سوف أحاول أن أبرهن فى الفصل الأخير ، فإنه على الرغم من أن رواية باسترناك - «الدكتور جيفاجو» تبدو لى أنها تستمد حياتها وصدقها من بعث لا شعورى للتقليد التولوستوى ، فليس ثمة شك فى أن باسترناك نفسه أخذ نقطة إنطلاقه - مثل كثيرين جداً من الروائيين المحدثين - من نظرية عن طبيعة الحقيقة ، وهى نظرية تختلف حقاً عن نظرية فرجينيا وولف وروائيين آخرين أحدث عهداً ولكنها تشبه نظريتهم فى أن تأثيرهم يستهدف إيجاد بناء يكون بديلا للشفافية . إنه يرفض - كما يروى أنه كان يقول - الكارثة المتأصلة فى صلب رواية القرن التاسع عشر (ونحن نذكر أفكار فرجينيا وولف بأنه يمكن تقديم الحقيقة فى صورة ملائمة فى قصص متعاقب ومتتابع على نمط آرنولد بنيت) .

إن الحقيقة عندى لا تكمن هناك ، ولكن فى تعددية الكون . . . . فان الطبيعة أغنى بكثير بمصادفاتها من خيالنا . . . ومن الطبيعى أنها صنعت المصادفات عن قصد . . . كما لم أصور خصائص الناس تصويراً كاملاً فى الكتاب عمداً . لأنى أردت الأبتعاد عن فكرة ضحية الحوادث . إن ابتداعاً يكمن تماماً فى هذا المفهوم للحقيقة[1] .

إن الإنسان ليعجب مما عسى كان يمكن لتولوستوى أن يصنع من هذا . أنى أعتقد أن ما كان يربكه أكثر من غيره هو المعنى الذى يتضمنه القول بأن الروائى تكمن فيه القوة على أن يصور خصائص الناس أو لا يصورها ، على أن يعطى أو يمنع - لصالح مفهومه الخاص للحقيقة وفائدته - الوجود البدنى عن الأشخاص الذين يخلقهم . كان من المحتمل أن يبدو هذا لتولوستوى مثل القدرة على أن يكون له أو لا يكون وظيفة أجزاء جسم الإنسان الذاتية ، فيخصص كبد الإنسان أو قوته على الحركة إلى اللاوجود إذا ما كان ذلك يلائمه ويأتلف معه . فإن خلق الشخصية وإبداعها لم يكن عنده عملاً إرادياً - تشكيلاً تتحكم فيه مادة مجردة يخضع لها - ولكنه عملية لا ارادية ، وادراك حسى ، مثل أصطدام أصبع القدم بشىء ، أو المصافحة باليد . وإذا ما أعطى الإنسان مثل هذا العمل الادراكى فلن تستطيع قوة أن تسترده منه - فجسم الخلق ، كتلته وحجمه ، موجودان ، وموجودان فى كل لحظة .

---

(١) رالف ماتلو فى «زيارة مع باسترناك» .

وثمت حدود لابد من وضعها هنا ، وكانت قد برزت على نحو غير متوقع من قبل ، وسوف يتكرر بروزها على هذا النحو في تفصيل أعظم في الفصل التالي . ولكننا دائماً ونحن بصدد مقارنة تولوستوى بالروائيين الآخرين نجد أنفسنا نعود مراراً وتكراراً إلى هذه النقطة ، ونرغم على تكرارها ، معرضين أنفسنا لخطر الملل ، لأن هذا التكرار هو مفتاح فهمنا لمنزلته الفذة في القصص . إن سوليبسزم تولوستوى - وفي هذا من المفارقة ما يكفى - هو الإجابة عن مشكلة التجريد والأغتراب عند الروائى . فهو يمثل في جسمه الشخصى جميع الأجسام الأخرى في العالم .

«وتوجد مفارقة أيضا في هذه الحقيقة الواقعة ، وهى أن كثيرين من الروائيين الذين يشبهون الصناع المهرة يعلنون على الملأ بكل اعتزاز أنهم حينما يكونون بصدد كتابة رواية فانهم يتخيلون أولا «الناس» . ان تورجنيف بالتأكيد كان ينحو هذا النحو ، كما سنرى حينما ندخل في الفصل التالي لكى نناقش الآراء الروسية عن شكل (الرواية) ، وهكذا فعل بمعنى من المعانى زميله في الحرفة هنرى جيمس . ان زعم تولوستوى - بكل ما يلازمه من إعتراف بصحته ، أن الكاتب القصصى يعمل بعين عقله ، كان من الضرورى أن يبدو غير متصل بالموضوع . ومهما كانت أبتكاراته الشخصية تحقق إنطباعها عن الحياة الجسدية فليس ذلك بواسطة هذه الوسائل . إن كل ما تستطيع أن تعمله الروايات هو أن تصور أو تمثل خداع الحياة ، ولكن تورجنيف وجيمس يبدآن بوضوح من الأفتراض بأنها وهم أو خداع ، وأن شخوصهما تذوب في حياة مبدعها العقلية ، وتكتسب معناها ومغزاها وأهميتها منها . وعلى الرغم مما يتطلب منا الإيمان بحقيقة مثل هذه الشخصيات فقد نبدأ بعقولنا التأمل في وجودها المادى الفرضى ، ونحن على هذا الغرار نعطل عرف الأستحسانية[1] كله الذى يعمل الروائى بداخله . فإنى أجد نفسى - على سبيل المثال - غير مستطيع تحامى محاولة تزويد ايزوبل آرشر ، بطلة رواية هنرى جيمس «صورة سيدة» ، بالوجود البيولوجى الأولى الذى كان من الواضح أن جيمس لم يخلعه عليها . ما الذى كانت تحبه في الفراش ؟ وماذا كانت تفضل تناوله من الطعام ؟ وهذه كلها ليست تساؤلات خارجة عن موضوع البحث تماماً ، لأننا نشعر أن ثمت أجابة عنها في حالتى «امابوفارى» و «اماوود-هاوس» ، وحتى في حالة بطلات جيمس الأخريات ، على الرغم من أن المؤلف لم يكن في حاجة - أو لم يرد - إلى أن يزودنا بهذه الأجابة . ولكنه لا فائدة ترجى في الصورة الشخصية لجيمس ، لأنه في لحظات الطعام أو المغازلة لا «يوجد» ايزوبل آرشر - إنها غير موجودة وغير كائنة . والشئ نفسه يصدق على شخصية أ . م . فورستر : مسزمور ، أو شخصية لورد جيم لكونراد - فنحن

---

(١) الاستحسانية ، الاستطوابية ، المدحية = كون الشيء مستحسنا ، أو مستصوبا ، أو جديرا بالمديح .

نشعر أن العقل الذى آبدعها ليس بمستطيع أو غير راغب فى أن يسلم بوجودها (الشخصيات) خارج متطلبه الذاتى الخيالى منها .

ولا بأس من الأعتراض بأنه من الصعب أن نتقبل صدق هذا المتطلب حيث تنقص الفعلية(١) السلبية المؤيدة . ولكن الأعتراض الأكثر حسماً ، كما أشعر ، هو أن هذه الشخصيات العاطلة من الأجسام غالباً ما تقطن القصص الوفية للزمن كما نمر بتجربته فى الحياة ، وهى مع ذلك لا تستطيع أن تقدم لنا استمراراً مادياً متماثلاً . أن تولوستوى - من بين جميع الروائيين - أوفى عهداً للمتطلبات الصارمة التى تفرضها محاكاة التسلسل على الكاتب الروائى ، ولكن كثيرين جداً يرغمون على تجاهلها لعدم رغبتهم ، أو لعجزهم عن أحتمال عبء الوجود المادى أو الجسدى فى رؤ ياهم الخلاقة . أنى لا أطالب بمظاهرة الحفاوة والتكريم لقدرة تولوستوى الدائمة فى أبقاء الجسم أمامنا - فكثيرون من الكتاب الأقل منه شأناً يمارسونها بدرجات متفاوتة من النجاح ، وهى فى نظر كثيرين من الكتاب العظام ليست ذات صلة بالموضوع ولكنها خارجة عنه . وكما رأينا ، فإن دستويفسكى يستخدمها بقوة درامية خاصة خارقة للعادة ، وفى أحايين أخرى لا يلجأ إليها أطلاقاً . أن فولستاف بكل تأكيد له جسد . ولكن ربما كان هاملت لا يملك هذا الجسد - وكلاهما حقيقى واقعى . ولكن الجسد عند تولوستوى يشكل المقدمة المنطقية التى لا يمكن الأستغناء عنها للواقع القصصى . وهذا يعنى ، من بين الأشياء الأخرى ، أننا فى عالمه لا نشعر إطلاقاً بأن ألواناً مختلفة من الحقيقة قد أختلط بعضها ببعض ، أو أنها قد أبتدعت حدودها الذاتية ، بحيث تكشف عن ضرورات الحيلة والحقيقة القصصية التى ليس منها مهرب .

---

(١) كون الشىء فعليا - أو الواقع .

الفصــل الثالث

ليست رواية . . . . . الحرب والسلام

أى صلة يمكن أن تكون أقدم من الصلات بين الأزواج والزوجات ، والآباء والأبناء ، وصلات الناس مع مواطنيهم ومع الأجانب الغرباء ، ومع الغـزو ، والدفاع ، والمال والأرض . . . ؟

تولوستوى فى « ما الفن ؟ »

لكى نستمتع برواية يجب علينا أن نشعر بأنها تحيط بنا من كل جانب : إنها لا يمكن أن تكون شيئاً رائعاً ممتازاً وسط غيرها من الأشياء .

أورتيجا جاست

١ - الأشكال

ينجح معظم الروايات لكونه فذاً ذا شخصية متميزة تمام التميز ، ولا يبين لنا طريقة النظر إلى العالم فحسب ولكنه يجعلنا نشعر - لبعض الوقت على الأقل - بأن هذه هى الدنيا حقاً ، ونتحقق فى القراءات اللاحقة - دون أن تنتقص متعتنا أو يقل إعجابنا على الأغلب - أن هذا هو العالم كما كان يراه ستيرن أو ستندال أو لورنس . إذ بينما نحن نسلم بالصدق الذى يقدمه لنا نظل واعين للمحيط الواسع خارجه .

إن فكرة الرواية فى الغرب أصبحت شيئا مسلماً به جدلا ، وبطريقة تكاد تكـون لا شعورية ، والروائيون أنفسهم - كما أقترحت فى نهاية الفصل الماضى - يقرون ضمنا - بل إنهم يذهبون أحياناً إلى حد التأكد - الحدود التى يتطلبها وضعهم كروائيين من نظرتهم إلى الحياة . وحينما يتحدث ستندال عن الروائى بوصفه «المرآة الموضوعة على الطريق» فهو ، كما يشعر المرء ، يسلم بنظرية الرواية ، ويعترف بوضعها الإيجابى - وأن كان متغيراً - فى غير ما تحفظ كما هى حال هنرى جيمس ، ود . هـ . لورنس فى تعليقاته على وظيفة الرواية ، أو كما فى وضع ميكل بوتر فى برنامجه «من أجل نمط جديد تماماً من القصص» . فكلما كان القصص أكثر جدة ، زادت ثوريته ، وزاد أعتماده - لا شعورياً - على الرواية كفكرة ، إلى

حد ما بالطريقة التى يظهر بها طلاب الجامعات - دون ما وعى أو شعور - قبولهم لقدسية القوة وشرعيتها فى سالف الأيام ، وذلك برغبتهم فى سرقة خوذات رجال البوليس . ألا نتعرف فى روايات جان جينيه - على سبيل المثال - على التقليد القصصى الفرنسى كله الذى يعتمدون عليه فى كل ما يبدعون من جديد مستحدث وفى عبارة «جيد» (الكاتب الفرنسى) (الأشياء الجديدة لديهم التى يريدون قولها ؟)(1) .

وعلى الرغم من أن تولوستوى يقول انه قد تعلم من ستندال كيف يصف الحرب ، فإن «الحديث» عن «المرآة على الطريق» ربما كان يعنى عنده - بما لم توح به العبارة الراهنة الأخرى التى تعد لها فيها تبعث من غيظ وغضب - «شريحة أو قطاع(2) من الحياة» . إن أمثال هذه العبارات تقدم لنا خلفية لتعليق تولوستوى على «لا حرية» هؤلاء الذين يعيشون تحت حكم قوانين من صنعهم فى حكومة دستورية غربية . إن الروائيين الذين يبتكرون هذه العبارات مثلهم مثل أعضاء مجلس البرلمان الذين يقرون القوانين ، يصنعون العصى لظهورهم ، والغمامات لأنفسهم ولمواطنيهم . أما فى روسيا فلا يوجد التزام بتأييد فكرة الرواية ومساندتها ، ويلاحظ تولوستوى فيما لا يقل عن أربع مناسبات أن هذه الفكرة لم تكتسب قط أى حق شرعى حقيقى أو أى معنى فى الأدب الروسى . وحينما يقدم ملاحظاته النقدية على الرواية - وقد قدم فى أثناء حياته عدداً طيباً منها - فإنه نادراً ما تكون هذه الملاحظات على شكل الرواية ، ودستورها وأسلوب الحكومة وشكلها أن صح التعبير ، ولكنه يقدم ملاحظاته عن الناس فيها ، والرجل الذى خلفها .

وهو يذكر فى مقاله عن موباسان : «يجب على كل من يكتب رواية ، أن تكون لديه فكرة واضحة ثابتة عما هو الصالح وما هو الطالح فى الحياة» . ونحن نستطيع أن ندفع بقوة مطردة ، النظير السياسى إلى أبعد من هذا ، ونقول ، أن الروائيين فى الغرب يكتسبون فرديتهم وسيماءهم التى تفرق بينهم وبين الروائيين الآخرين ، بالدقة (لأنهم) أخضعوا أنفسهم لقوانين من صنعهم هم أنفسهم ، مثلهم تماماً مثل المواطنين الذين يخضعون أنفسهم لقوانين بلد حر يختلفون معه فى الرأى ووجهة النظر ، وهلم جرا . ويبدأ الفارق عند تولوستوى قبل ذلك بمدى أبعد ، فى القلب وفى الجسم .

وحينما بدأت مسودة «الحرب والسلام» التى كانت تحمل عنوان ١٨٠٥ ، فى الظهور فى مجلة «الرسول الروسى» ، لم يسمح تولوستوى للمحرر أن يسميها رواية ، وعلى الرغم من

---

(١) Their Nouvelles Chose a dire

(٢) Un Tranche de vie

أنها تكاد تكون بتمامها وكمالها عن حياة الأسرة فى المجتمع الرفيع فقد كانت أكثر شبهاً بالرواية التقليدية منها بما أصبح عليه مشروع الرواية النهائى ، وعرضاً أكثر شبها بصورة سريعة (أسكتش) أولية للرواية المثالية التى شعر بيرس لبوك أنه يمكن فصلها عن جرم «الحرب والسلام» الهائل . وفى المقدمة الملغاة من مسودة تالية ، يقول تولوستوى أن ما كتبه لا يجوز أن يندرج تحت أية فئة أو أى صنف «سواء أكان رواية ، أم قصة قصيرة ، أو قصيدة شعر ، أو تاريخاً» ، وفى تصدير الطبعة المسلسلة لعام ١٨٠٥ ، التى بقيت هى الأخرى غير مستعملة ، يقول : «إننى فى طبع باكورة عملى الذى وضعت خطوطه ونشره ، لا أعد باستمراره أو بوضع خاتمة له» . (نحن نتذكر أن ديكنز وهاردى ، فى مسلسلاتها ، التزاماً بابتداع حلقات وخاتمة - Denouement وليكن ما يكون) . ويوالى حديثه : «نحن الروسيين - والحديث بصفة عامة - لا نعرف كيف نكتب رواية بالمعنى الذى يفهم به هذا النوع الأدبى فى أوروبا ، وبذلك يشكل حديث حاسم عن موقفه أو اتجاهه مقال «مشادة حول الحرب والسلام» الذى ظهر فى «الأرشيف الروسى» بعد نشر الأجزاء الثلاثة الأولى .

ماهى «الحرب والسلام» ؟ انها ليست رواية ، بل انها أقل تماماً من قصيدة ، ومع ذلك فهى أقل من تاريخ يعرض الأحداث وفق تسلسلها الزمنى . إن «الحرب والسلام» هى ما رغب المؤلف فى التعبير عنه ، وما كان يستطيع التعبير عنه فى الشكل الذى جرى التعبير به . إن إذاعة مثل هذا الإعلام للاستخفاف بالشكل التقليدى المأثور فى الانتاج الفنى قد يبدو متواقحا أو وقحاً إذا ما تدبرناه فى الذهن بادىء ذى بدء ، ولم تكن ثمت سوابق له ، ولكن تاريخ الأدب الروسى منذ عصر بوشكن لا يقدم لنا كثيراً من الامثلة لمثل هذه الإنحرافات عن الاشكال الاوربية فحسب بل انه لم يقدم مثلا واحداً لما هو عكس ذلك ، إذ انه منذ ظهور رواية جوجول «الارواح الميتة» إلى ظهور رواية دستويفسكى «بيت الموتى» فى الفترة الحديثة للأدب الروسى ، لايوجد عمل فنى نثرى واحد ، يرتفع اطلاقا إلى المستوى فوق المتوسط ، الأمر الذى يجعله غير مناسب تماماً للرواية ، او الملحمة ، أو القصة .

كتب تولوستوى فيما بعد الى جولد نويزر يقول ، «إن العمل الفنى الجيد يمكن التعبير عنه فى مجموعه بنفسه وحده ، وحينما يختص الأمر برواية الحرب والسلام فان قضية النوع الأدبى تصبح غير متصلة بالموضوع ، وهذا هو ماأقلق المعجبين الغربيين - من النظريين والشراح - بالرواية كشكل ، عم تكون «الحرب والسلام ؟» «هذا هو السؤال الذى يطرحه برسى بولوك ، الذى يواصل القول لكى يوحى بأن تولوستوى لم يكن يعى الحقيقة الواقعة وهى : انه كان يكتب روايتين فى وقت معا . ولابأس من أن يقول المرء أيضا أن شكسبير فى مسرحية «هاملت» لم يدرك أنه كان يكتب كوميديا وتراجيديا (ملهاة ومأساة) فى الوقت نفسه . ولكى نفهم صلة تولستوى بالرواية يجب علينا أن نطرح كل فكرة تصورناها أو كوناها سلفا عن شكلها لأن الروسين يستخدمون هذا الشكل دون أن يقروه كدستور لهم

ويخضعوا لأحكامه . ان رواية «الحرب والسلام» ، كما سنرى حافلة بتقاليد - بل حتى «بكليشيهات» - الرواية الغربية ، ولكنهم لايسلمون لها (التقاليد - الكليشهات) بأن تتحرر وتنطلق وتملى تطورها ونموها ، فتكون فروضها المفهومة ضمنا وتعطيها شكلا وجوهرا .

لم يستطع هنري جميس أن يسلم «بمواطنية[1] الروائيين لأى شخص لايمارس حقوقه الانتخابية فى برلمان الشكل ، وهو بوصفه روائيا فعلا ينتقص من قدر تولستوى . ولكن من الطبيعى انه يدرك الى حد بعيد النتائج التى ينطوى عليها ذلك العمل .

حقا ، أن العلاقات فى كل زمان ومكان ، وبلا استثناء ، تنتهى إلى لامكان ، وستكون مشكلة الفنان الشديدة الحساسية دواما هى أن يرسم فحسب ، بهندسته الشخصية ، الدائرة التى سيظهر بداخلها الروائيون سعداء وهم يفعلون هذا[2] . ان العلاقات فى «الحرب والسلام» لاتتوقف دون شك فى مكان ما ، ومع ذلك فان تولستوى لايهتم اهتماما واضحا بتطبيق أى أسلوب من اساليب الهندسة الشديدة الحساسية نيابة عنهم . إن العلاقة بين بييروبيننا من جانب وبينه وبين العالم الخارجى من جانب آخر قلما تتوقف بحيث يصبح من المحتمل القول بأنها لم تبدأ الحركة قط . لقد جرى كثير من الأحداث الهامة فى حياته خارج[3] عمل الكتاب على الرغم من انه عمل فنى عملاق ، أما من الناحية التقنية فتوجد بينه وبين بطل دستويفسكى صلات هامة ، خذ مثلا الأمير ميشكين الذى يصل قادما من الخارج ، ومن سويسرا ، تاركا خلفه السنوات التى كانت اكثر سنيه أثراً فى حياته ولايشير اليها المؤلف قط فى الكتاب من بعيد أو قريب .

أن بيير يبدو دائما على حافة واقع الحياة التى يعيشها الأمر الذى يغاير حياة ناتاشا العظيمة اللاوعية ، وهذا التغاير هو الذى يضفى اتساع الحقيقة الرائع فيه على «الحرب والسلام» (بوصفها العالم الكبير أو كون الضمير الانسانى .) ألأننا لانرى أنفسنا فى واقع الحياة ، فى وقت واحد ، كأحياء ؟ - كأشخاص على وشك أن يبدءوا بلا توقف معاناة الحياة من جوانبها ، وأيضا كأشخاص انشغلت جسومهم والى أقصى حد بعمليات الحياة - الطبخ ، وتحرير الخطابات ، والمغازلة ، وهلم جرا ؟ ان الوعى - اذا صح التعبير - قادر على أن يكون اكثر أو أقل حياة وبهذا التناقض الظاهرى هو الذى ينجح فى وصف بيير وناتاشا ويشكل علاقتهما ببقية الكتاب .

---

(١) المواطنية = واجبات المواطن وحقوقه وامتيازاته .
(٢) مقدمة إلى روديرك هدسون .
(٣) العمل : سلسلة الاحداث التى تشكل الأثر الفنى .

واذا قارنا بينهما وبين بعض شخصيات جيمس التى لاتنسى - كايزابل آرشر - مثلا - فى «صورة سيدة» ، أوشارلوت ستانت فى «الوعاء الذهبى» - اصبحت مشكلة «أين تتوقف العلاقات» ، فى كتابات جيمس وتولوستوى اكثر وضوحا وجلاء . إن الدائرة التى يعلقان فيها - المرأتان - تكسبها حقيقتها وواقعيتها . ولكننا اذا ماحاولنا أن نفكر فيما عسى كان يحدث لايزايل عند عودتها الى روما ، أو لشارلوت فى أمريكا ، أصبح لزاما علينا أن نتخلى عن الفكرة . أن جيمس قد وضع موضع التنفيذ لذلك المبدأ الدرامى القائل : لايوجد أحد حقيقى تماما الا بالنسبة للآخرين وحينما تكتمل الدائرة ، «تتوقف الابتسامات كلها معا» . وقد حاول جيمس - مع هذا - أن يختار أول الأمرين ثم ثانيهما تأييدا لحجته بوصفه الفنان العظيم ، فنجح اوكاد فيما أراد . ونحن (نستطيع) أن نفكر فيما عسى كان يحدث لهاتين المرأتين وعلى الأقل لشارلوت - وهو يكاد يدعونا لأن نفعل هذا - ولكن اذا ماكنا على استعداد فحسب لقبول سيطرة الدائرة الدرامية . وقد نفكر ، فى ذلك ولكننا لن نذهب بعيدا جدا فى تفكيرنا ، لأنه لايوجد شىء آخر ذو أهمية حاسمة وتأثير حقيقى مستمر لنفكر فيه . وفى تولوستوى ، من جانب آخر ، نشعر بعد الف وخمسمائه صفحة أوزهاء ذلك ، بأنه قد شرع فى العمل فقط - وحينما تصل الرواية الى نهايتها - ببعض اشياء ممتعة جدا عن بيير ، أشياء لن يخبرنا بها أحد أبدا ، ولكننا نستطيع أن نتأملها بانفسنا ونحررها .

وربما كان تورجنيف وحده من بين سائر الروائيين الروسيين العظام ، هو الذى حمل على كاهله المسئوليات الدستورية للروائى الغربى ، ولهذا يجله هنرى جيمس أكثر مما يجل تولوستوى . إن كثيرا من ملاحظات تورجنيف عن الحرفة - لم أبدأ الرواية قط من «الآراء» ولكنى أبدأ دائما من «الصورة الذهنية»[1] والجمهور ليس فى حاجة اليك ، ولكنك أنت فى حاجة الى الجمهور . «- كادت أن تصدر عن هنرى جيمس نفسه فى لحظة من لحظاته الأكثر نزاهة وصراحة . لقد حاول تورجنيف أن يمتدح تولوستوى بقوله : انك تتحرر - تتحرر من وجهات نظرك الشخصية وتغرضاتك - تصبح حرا ، اعنى - بالطريقة التى يتحرربها الروائى الغربى والتى يمقتها تولوستوى - الانسلاخ عن الحياة والطاعة لأحكام الشكل وحده . وثأر تولوستوى لنفسه بأن أدرج «صور صياد» لتورجنيف» وهوأحسن ما كتب طوال حياته - فى الكتالوج الذى ضم روائع الأعمال الروسية التى ليست بروايات .

(١) ان تولوستوى ، كما المحت فى الفصل الماضى ، لايهتم بنقطة البدء أو بفجاجة مفهومه الأولى . ففى خطط رواية «الحرب والسلام» الأولى كان الكونت روستوف يدعى - «بروستوى» - والكلمة تعنى : «بسيط ، صريح ، أمين» وليس ثمت شك فى أن اسرة روستوف كانت ترمز إلى هذه الأشياء فى مفهوم تولوستوى الأول . ولا تتجسد لدينا نحن هذه الصفات الا فى النسخة النهائية .
(المؤلف) .

إن التأثير واضح فتورجنيف فى نظر تولوستوى ، لايكون كاتباً عظيماً إلا حينما يكون ، مثل الروسيين الآخرين ، وقد «ابتكر شكلا خاصا به» «شكلا أصيلا كل الأصالة» لاحينما يكون «روائيا» .

٢ - تواريخ

إن قصة بوشكن ، «ابنة القبطان[1]» التى تصف عصيان بوجاشيف العظيم فى عـام ١٧٧٣ ، ابان حكم كاترين ، هى العلاقة الأولى وليدة الخيال لحلقة من التاريخ الروسى ، ولكنها ليست رواية تاريخية فى شىء كما هو الحال فى رواية «الحرب والسلام» إنها تشد هنا فى بادىء الأمر كعمل محير إلى حد ما ، ليس فيه شىء جدير بالذكر . ولقد علق تولوستوى نفسه - وكأنه على غير ارتياح منه - على عقمها ، ويلاحظ أنه ليس بمقدور الكتـاب أن يلتزموا الصراحة والبساطة بعد الآن . ومما لاشك فيه أن طريقة تصور الماضى عند بوشكن تناقض طريقة تولوستوى كل التناقض . أن «الحرب و السلام» تتحـلى بمظهـر رائع من البساطة ، ولكن هذه البساطة تنجم عن توكيد متسق متعدد العناصر والمظاهر ، بحيث يجعلنا نشعر أحياناً بأنه لم يترك لنا شيئاً نفكر فيه أو نقوله ، وإننا لا نستطيع أن نلحظ شيئاً لم يلحظه تولوستوى . ان بساطة تولوستوى طاغية لا تقاوم ، أما بساطة بوشكن فليست ملغزة ولا ملتبسة ، ولكنها سريعة رفيقة . انه يكتب عن الماضى وكأنه يكتب رسالة إلى الوطن عن تجاربه الحديثة . إن اهوال العصيان لا تبعث فيه ما يجعله يعلى من اسلوبه ولا ما يحمله على أن يخفضه عن عمد . وهو على استعداد ، مثل تولوستوى تماماً ، لأن يعلق على ما يقول ، ولو أنه يفعل هذا على لسان الراوية الذى يؤلف الكتاب كمذكرات . إن القطبان ، قائد القلعة فى البلاد المتمردة ، يستجوب رجلاً من بشكير .

عبر البشكيرى العتبة فى صعوبة (فقد كان مصفدا بالأغلال) وبعد أن خلع قلنسوته ، وقف بجوار الباب . نظرت إليه نظرة سريعة وارتعشت : لن انسى ذلك الرجل . بـدا وكأنه قد جاوز السبعين من عمره . لم يكن له أنف ولا أذنان ، وكان رأسه حليقا ، وبدلا من اللحية ، برزت شعرات وخطها الشيب فى وجهه ، كان قمىء الجسم ، نحيلا مقوس الظهر ، ولكن عينيه الضيقتين كانتا ماتزالان تحتفظان فيهما ببعض البريق .

---

(١) «ابنه القبطان» هو الكتاب الذى كتبه بوشكن متأثرا بالسـير ولترسكـوت والذى اتمـه ونشره فى سنـة ١٨٣٦ . ولقد استوحى بوشكن موضوع «ابنه القبطان» من الماضى القريب نسبيا . أى من تمرد قوزاق الأورال فى سنة ١٧٧٣ بقيادة بوجاتشوف . وكان قد أصدر من قبل فى عام ١٨٣٤ كتابا فذا عن «تاريخ تمرد بوجاتشوف» .

قال القائد وهو يتعرف على أحد العصاة الذين شقوا عصا الطاعة ونالوا قصاصهم فى عام ١٧٤١ ، بالعلامات الرهيبة التى يحملها جسمه : آها ، أنى أرى فيك الذئب العجوز الذى اوقعناه فى شراكنا . لابد أن العصيان أصبح لعبة قديمة عندك ، إذا ما كنا نحكم عليك بمنظر رأسك . هلم واقترب منى ، وخبرنى من أرسلك ؟»

لاذ البشكيرى العجوز بالصمت ، وحملق فى وجه القائد بتعبير عاطل تماماً من المعنى واستمر ايفان كوزميتش يسأل : «لماذا لا تتكلم ؟ ألا تفهم اللغة الروسية ؟ اسأله يايولاى بلغتك عمن ارسله إلى قلعتنا» .

كرر يولاى سؤ ال إيفان كوزميتش بلغة التتار . ولكن البشكيرى نظر إليه بنفس التعبير ولم يجب بكلمة واحدة .

قال القائد : «حسن جدا ، سأحملك على الكلام ! إخلعوا عنه جلبابه المخطط وألهبوا ظهره بالسياط حتى تترك آثارها عليه ، وتذكر يايولاى أن تقوم بالمهمة باذلا غاية الجهد والعناية !» .

وشرع جنديان فى تجريد البشكيرى من ثيابه . ونطق وجه الرجل التعس بالهم والجزع ، وراح ينظر حواليه كحيوان برى وقع فى قبضة الأطفال . ولكن الرجل العجوز حينما اكره على وضع يديه حول رقبة الجندى ، ثم رفع عن الأرض ، ولوح يولاى بالسوط مهددا ، توجع بصوت واهن متوسل ، وإذ هو ينغض[1] رأسه ويفغر فاه ظهرت فيه جدعة[2] بدلا من اللسان .

حينما أتذكر أن هذا حدث فى حياتى ، وأننى الآن أحيا لأرى حكم الأمبراطور اسكندر الرقيق ، لا يسعنى الا أن اعجب للتقدم السريع فى التنوير والتثقيف ونشر المبادىء الإنسانية . إذا ما وقعت يوماً ما مذكراتى فى يديك ، فتذكر أيها الفتى أن أفضل التغييرات وأكثرها دواما على الأيام هى التغيرات الناشئة من لين الجانب ، والسلوك الرقيق ، لا من أية ثورات عنيفة .

لقد كانت صدمة لنا جميعاً .

---

(١) نغض رأسه حركه كالمتعجب من شىء انغض رأسه نغض به وفى التنزيل العزيز : فسينغضون اليك رءوسهم» .

(٢) الجدعة : مابقى من العضو بعد القطع .

إن نغمة التعقيب ، واختفاء الرعب المبالغ فيه ، أمران صحيحان تماماً . ففى قصته المتأخرة ، «الحاج مراد» يتسم تولوستوى بتألق الوصف نفسه المنزه عن التطفل والفضول ، ولكنه - مركز جداً على الفن حتى انه*يخفى الفن - فهو حريص على تحامى التعليق والتعقيب أو الشرح والتفسير ، ولهذا فهو لا يحقق الطبيعية [1] التاريخية وغفلية [2] هذه القصة - انه حريص جداً بطريقة أدبية - تكاد تكون طريقة غريبة حتى يتحامى الصدمة . إن الجملة الوحيدة التى يمكن أن نرى الفن يسهم بها هنا هى المقارنة بين البشكير المرتعب «والحيوان البرى الذى وقع فى قبضة الأطفال» .

ومع هذا فإن الفقرة تعطينا أيضاً من نفاذ البصيرة ما يساعدنا على إدراك سبب صدق ولاء جميع الروسيين العظام فى القرن التاسع عشر لتاريخهم . فهم يشعرون بصفة مستمرة بأنهم على اتصال دائم به - وبكل اهواله - بطريقة مباشرة بسيطة . فهم لا يصبغونه بالصبغة الرومانسية ، ولا ينفصلون عنه انفصالاً تاماً ، ولكنهم يشكرون ويقدرون المعروف (كما يشكر شكسبير والشعب فى عصر الملكة اليصابات) إذا ما وفرنا عليهم فى زمانهم تكرار حدوث نمط الأحداث المتشابهة . إن سكوت [3] قد أعطى عنواناً فرعيا لتاريخ الـ ٤٥ - هو «إنه منذ ستين عاماً» . وكاد بوشكن يزامن العصر نفسه من احداث بوجاتشوف ولكن موقفهما من العصيان الذى يصفانه لا يكاد يختلف عند الواحد منهما عنه عند الآخر . فإن بوشكن يقتبس كثيراً من سكوت . وهو يجعل بطله - مثل ويفرلى [4] - يبدو وكأنه ينضم إلى صفوف الجانب المعادى وحينئذ يتهم نفسه بالخيانة ، وهو يرفع من رواية ولتر سكوت «فى قلب مدلوثيان» المنظر الذى تذهب فيه ابنه القبطان إلى الأمبراطورة كاترين فى تزارسكوسيلو لتدافع عن حياة البطل . لا يقتبس من سكوت تقديمه للعصيان «كرومانسى [5]» اخذت مكانها فى أمن وسلام فى الماضى ، ومن ثمت ترى - فى تباين مع الحاضر الواقعى - كشىء ممتع جدير بأن يكون موضوعاً لصورة رائعة . كما أنه لا يرى الماضى كشىء انتهى يمكن الاستغناء عنه ، وهكذا يصبح وقفاً على الكاتب الروائى . ولما كان تعليق الراوية قد وضع بأسلوب لا يعبر عنه بصيغة توكيدية فى الفصل قبل الأخير - «نضرع إلى الله أن ينجينا من أن

---

(١) الطبيعية أو الفطرية أو الغريزية .

(٢) الغفلية : كون شىء غفلا من الأسم .

(٣) سير ولترسكوت : كانت انجليزى (١٧٧١ - ١٨٣٢) .

(٤) «ويفرلى» قصة شعرية قوية هى أول ماكتب ولترسكوت من التاريخ المنظوم . وهى قصة استطرادية عن نشاط اليعقوبيين وهم الذين عاضدوا جميس الثانى بعد عزله وناصروا سلالته .

(٥) الرومانس : أ - قصة شعرية أو نثرية من قصص القرون الوسطى قوامها الاسطورة أو الحب الشريف أو المغامرات الفروسية . ب - قصة نثرية ذات أبطال خياليين واحداث قصصية من حيث الزمان والمكان . يغلب عليها الطابع البطولى أو المغامر .

نشهد تمرداً روسيا ، عديم المعنى ، فاقد الرحمة » - فهو يشد هنا مثل ضربة مطرقة . إنه تعليق خارج من كتابات شكسبير التاريخية وليس صادراً عن روايات سكوت .

إن تولوستوى يقتبس أيضاً من سكوت ، وبخاصة من صور المصادفة البلاغية كما تستعمل فى الرومانس التاريخية (يا إلهى العظيم ! هل من الممكن أن يكون سير هوبرت حقا ، أبى ؟) التى بدونها تكاد عجلات «الحرب والسلام» الضخمة لا تستطيع الاستمرار فى الدوران . إن تولوستوى يفيد من المصادفة من غير أن يلفت إليها الأنظار . إنها شىء ملائم ومفيد ، وليست - كما صار إليه الأمر فى خليفة رواية تولوستوى المشهورة «الدكتور جيفاجو» - منهجاً شبه رمزى . إن نجاة الأميرة مارى على يدى نيقولا روستوف ، وخلاص بيير بفضل دولو خوف ، أمثلة واضحة وأن استخدام تولوستوى السهل الطبيعى لهذه الحيلة يشكل تباينا مرضيا يغطى رقعة الكتاب المنفسحة ، من الفرستات[1] التى تبدو هنا ممتدة فى كل اتجاه . وهذه الوسيلة ترينا أيضاً أن الجانب الآخر من الحيز الجغرافى اللانهائى هو البعد الضيق لطبقة مستقلة ومتمتعة منعزلة ومنطوية على نفسها ، فإن حكام «الحرب والسلام» ، بأسرها المائتين —Deux cents Familles يعرف كل منها الآخر فى الواقع (فنحن نعرف فى منتصف الطريق أن بيير قد «عرف كل شخص فى موسكو وسانت بطرسبرج») وهو يقابل فى جميع أنحاء روسيا كما لو كان فى حفلة مسائية[2] Soiree أو ناد[3] . أن كوتوزرف ووالد أندرو رفقاء قدامى فى السلاح ، وكوتوزرف يعجب بزوجة بيير ، ومن ثمت يحصل أندرو على تصريح بالدخول إلى أوسترلنز وبيير إلى بورودينو - ونحن معهما .

ووضع المصادفة التولوستوية - مع ذلك - فى مستوى أفهام العامة يعطينا إشارة للتساؤل ، لماذا نستمد إحساساً أصيلا بالثقة بالتاريخ من «ابنة القبطان» أكثر مما نستمده من رواية «الحرب والسلام» ؟ : إن بوشكن يحترم التاريخ ويقنع بدراسته وبممارسة ذكائه فيه : إن التاريخ فى نظر تولوستوى يمثل اسلوبا من التحدى الشخصى - يجب أن نهاجمه ونستنفده ونسوده . وفى مؤلفه «مقال عن «الحرب والسلام» ، يكشف تولوستوى عن الطريقتين اللتين يمكن بهما تحقيق سيادة التاريخ هذه : أولاهما أن الخصائص الإنسانية لا

---

(١) الفرست : مقياس روسى للطول يعادل ٣٥٠٠ قدم تقريبا .

(٢) وردت بالفرنسية فى النص الانجليزى «تولوستوى والرواية» .

(٣) ان مثلا فاتنا بارزا يظهر حينما يذهب الكولونيل وينيزوف (الذى تقوم شخصيته على الحياة الحقيقية لقائد قوات العصابات د . ف دافيدوف) إلى كوتزوزوف حاملا خطته لشن هجوم على الفرنسيين .
قال دينيزوف : انى اقسم بشرفى كضابط روسى انى احطم خطوط مواصلات نابليون» .
ساله كوتوزوف مقاطعا : اية علاقة تربطك بالمشرف العام كيريل اندريفتش دينزوف ؟ «أنه عمى ، ياصاحب السمو الجليل»
قال كرتوزوف بحرارة : «آه . لقد كنا أصدقاء» .

تتغير ولاتتبدل ، وفى تلك الأيام أيضاً كان الناس يحبون ، ويجسدون ويبحثون عن الحق والفضيلة ، وينساقون وراء أهوائهم - وهذا يعنى أن كل الأشياء التى أشعر بها كان الناس يشعرون بها فى الماضى ، ولهذا فهم فى الواقع (أنا) . أما الثانية فهى أن الحياة الذهنية والخلقية المعقدة نفسها كانت فى الماضى بين الطبقات العليا ، التىَ كانت فى بعض الأحوال أكثر تهذيباً وأرق خلقا مما هى عليه الآن» - ومعنى هذا أن طبقتى التى انتمى إليها (التى تهمنى بصفة رئيسية) والتى كانت أكثر أهمية آنذاك ، كانت تتمتع جماعياً بالإيمان الذى امتع به أنا نفسى الآن : أن كل شىء يبرز من وجودنا الشخصى ويعتمد عليه . إن الشرح والتأويل بهذه الطريقة جائر وغير منصف ، طبعا ، ولكنى لست فى الواقع أسىء تمثيل تولوستوى . ان جميع نظرياته التاريخية ، بما تشتمل عليه من اهتمام غير مألوف ، وحجة وتنوير ، لا تعتمد على هاتين الخطوتين السريعتين الاضافيتين اللتين يركع بعدهما عهده التاريخى عند قدميه كما ركعت أوربا عند قدمى نابليون .

دعنا نعود لحظة إلى العبارة المقتبسة آنفا من «ابنة القبطان» . ففى اليوم التالى للأحداث التى وصفناها ، سقطت القلعة فى قبضة يوجاتشوف ، ويجلس البشكيرى العجوز منفرج الساقين فوق المشنقة ويعالج الحبل بينما قائدها وضابطه الملازم يشنقان . ليس ثمت ذكر لعواطف البشكيرى وأحاسيسه . وما إذا كان هذا هو ثأره من الأساليب الروسية الأستعمارية التى كان يمثلها قائد الحصن ويرمز إليها . وما إذا كان يبعث السرور فى قلبه . أن البطل اينساين جربنيوف ، نفسه على وشك أن يلقى المصير ذاته ، ولكن خادمه القديم ينقذه منه ، وهو يشاهد زوجة القائد تقتل ، وفى النهاية وبعد أن استمتعت كثيراً بتناول عشائى ، تأهبت للنوم على أرض الحجرة العارية ، منهك العقل والجسد . «وفى اليوم التالى يلحظ بالمناسبة بعض المتمردين يخلعون عن المشنوقين أحذيتهم ويستولون عليها .

لقد أعطيت هذه التفصيلات تاكيداً أكثر مما فى النص ، لأنه لم يكن ثمة مفر من ذلك : والغاية من هذا التوكيد هى أن أنقل تماما ما يمكن أن يكون عليه رد فعل البطل نحو هذه الأحداث فى ذلك الوقت . أنه ليس من الضرورى أن يكون رد فعل بوشكن ، ولكنه قد تصور - فى رفق وكمال بحيث لا يكاد يبدو كتصور اطلاقا : انه أكثر شبها بديفو[1] وريتشارد[2] صون منه بسكوت - ردود الفعل عند شاب من تنشئة جرينسيوف يرجو رجاء حارا بكل ما تعنى الكلمة فى أن يستمر التحسن فى السلوك والنهج والدماثة الخلقية . والآن فلناخذ حلقة شبيهة بذلك فى «الحرب والسلام» ، اطلاق رصاص الفرنسيين على مثيرى

---

(١) الكاتب الانجليزى دانيل ديفو (١٦٦٠ - ١٧٣١) وهو مؤلف رواية روبنسون كروزو .

(٢) صمويل ريتشادر صون (١٦٨٩ - ١٧٦١) كاتب انجليزى من أهم أعماله «باميلا» أو ثواب الفضيلة .

الفتنة والقلاقل المزعومين فى موسكو . إن بيير ، مثل جرينيوف ، ينتظر ، كما يعتقد - تنفيذ حكم الاعدام ، وعيناه تسجلان بوضوح وفى ذعر شديد مظهر الناس من حوله وسلوكهم . ولا يعود فيكون أى نمط من أنماط الشخصية اطلاقاً ، ولكنه ليس الا وسيلة تخدم الدقة الطاغية عند تولوستوى فى وصفه التفصيلى ، وتولوستوى يسلم بهذا بقوله : «إنه فقد قوة التفكير والفهم . انه يستطيع أن يسمع ويرى فحسب . «ولكن تولوستوى هنا ليس صادقاً كل الصدق ، فان بيير أيضاً يشعر بشكوكية[1] ورعب عظيمين ، ويرغم مبتكر شخصية بيير شركاءه الآخرين على أن يتقاسموها معه . «لقد قرأ على وجوه جميع الروسيين والجنود والضباط الحقيقة الواقعة من أنه هو نفسه قد كتبت له النجاة لا تعنى شيئا بالنسبة إليه .

إن السجين الخامس ، التالى لبيير ، قد حمل بعيداً - وحده . لم يدرك بيير أنه قد نجا ، وأنهم قد جاءوا به مع الباقين إلى هناك ليشهدوا تنفيذ حكم الأعدام فقط . فحدق فيما كان يحدث برعب متزايد ، وبدون فرح أو ارتياح . كان الرجل الخامس هو صبى المصنع ذو العباءة الفضفاضة وحالما قبضوا عليه ، أجفل جانباً فى رعب شديد وتعلق ببيير . (ارتعش بيير وتخلص منه) . كان الرجل عاجزا عن السير . فجرروه وهم يرفعونه من تحت ابطيه وكان يصرخ . وحينما وصلوا به إلى العمود عاوده الهدوء وكأنه قد أدرك شيئا ما فجأة . وسواء أكان قد أدرك عدم جدوى الصراخ ، أم أعتقد أنه مما لا يصدق أن الرجال يجب أن يقتلوه ، فقد أخذ موقفه على اية حال بجوار العمود وهو ينتظر أن تعصب عيناه مثل الآخرين ، فجعل ينظر حواليه بعينين تلتمعان ببريق بارد مثل حيوان جريح .

عاد بيير عاجزا عن أن يشيح بوجهه ويغمض عينيه . كان فضوله واضطرابه - مثل فضول الجمع الحاشد كله واضطرابه - قد بلغ ذروة الارتفاع عند هذا القتل العمد الخامس . وبدا هذا الرجل الخامس هادئا كالآخرين ، ولف عباءته الفضفاضة حول جسمه ، ودعك احدى القدمين العاريتين بالأخرى .

وحينما شرعوا فى عصب عينيه أصلح هو بنفسه من أمر العقدة التى كانت تؤلمه فى قفاه ، وحين اسندوه إلى العمود الملطخ بالدماء مال بظهره إلى الخلف ، ولما لم يكن مرتاحا فى هذا الوضع فقد اعتدل وعدل قدميه ، ومال إلى الخلف ثانية فى وضع اكثر راحة له . لم يحول بيير عينيه بعيدا عنه ولم تغب عنه اية حركة من حركاته .

ربما كانت كلمة أمر قد صدرت وتبعتها مجيبة طلقات ثمانى بنادق ، ولكن على الرغم

---

(١) الميل إلى الشك وعدم التصديق .

من محاولة بيير فإنه لم يستطع أن يتذكر فيما بعد أنه قد سمع أقل صوت للطلقات وكل ما رآه هو كيف أن الرجل خر فجأة على الحبال التى كانت تقيده وكيف ظهرت الدماء فى موضعين وكيف تراخت الحبال تحت ثقل الجسم المتدلى وكيف جلس العامل ، ورأسه متدل فى وضع غير طبيعى وقد انثنت احدى ساقيه تحته . جرى . بيير نحو العمود ، ولم يمنعه احد عن ذلك كان الناس الصفر الوجوه المذعورون يقومون بعمل ما حول العامل . وكان الفك الأسفل لرجل فرنسى عجوز ذى شوارب كثيفة يرتعش وهو يفك الوثاق . وتهاوى الجسم وسحبه الجند بطريقة بشعة من العمود وراحوا يدفعونه فى الحفرة .

وكانوا جميعا يدركون بوضوح وتأكيد أنهم مجرمون يجب عليهم أن يخفوا آثار جريمتهم بكل ما أوتوا من سرعة .

ان التعليق الختامى ليس تعليق رجل من أبناء العصر ، ولكنه تعليق تولوستوى نفسه (انه بالمصادفة يظهر كم هو مستحيل أن نفصل تولوستوى المعلم الأخلاقى عن تولوستوى الكاتب الروائى فى أية مرحلة من مراحل الحياة) وبرغم ان الوصف يصور مشهدا يكاد يكون من أشد مشاهد الرعب التى تؤثر فى الانسان تأثير التنويم المغناطيسى فإنه – بالتأكيد – ليس مثيراً للمشاعر أو مرضيا كل الرضى وعلى كل حال فلا صله لهذا بالتعليق الأخلاقى وأنى أعتقد أن التفسير هو أنه لا يوجد شخص حقيقى قد رأى ذلك أو على الأصح شخص يحتفظ بحقيقته فى هذه اللحظة . اننا فى مثل هذه اللحظات نشعر بأن بيير فى حاجة إلى جسد ، وإلى ماض – والشيئان متحدان – ونشعر ايضا بحاجة تولوستوى إلى مثل هذا الشخص الذى له هذه المقومات ، وفى هذه اللحظات . فإذا ما كان أحد أعضاء أسرة روستوف أو أسرة بولكونسكى هو المشاهد لاختلف المشهد كل الاختلاف . وارتبط ارتباطا وثيقا بشخصية هذا المشاهد كلها . كما هى الحال فى اعمال محاربى العصابات الذين يسمعهم بيتيا على مقربة منه فى معسكرهم . ان المناظر التى رآها اينساين جرينيوف فى القلعة مرتبطة بطريقة مماثلة ، بغير فضول أو تطفل ، احساسه الذى يرتبط معنا بعروة وثقى فى الصفحات القلائل الأولى من «ابنة القبطان» حينما كان طفل يرقب أمه فى يوم من ايام فصل الخريف وهى تصنع المربى من عسل النحل وأبوه يقرأ تقويم البلاط ، وكيف صنع طائرة ورقية من خريطة العالم الجغرافية والمعلم الفرنسى كان يستسلم للنوم لإزالة تأثير الفودكا – وهلم جرا .

ان النقطة الأساسية هى أن شخصية مثل هذه تجعلنا نعى ضرورة تعددية الاستجابة الانسانية والحقيقية هى أنه حتى فى مثل هذا المشهد لابد وأن يكون بعض الجند والنظارة قد تولاهم السأم وحل بهم الملل نزولا على حكم طبيعة الاشياء وغير مبالين او متطفلين ، وفى نشاط ومتعة . ولكن تولوستوى يريد تحقيق (وحدة) درامية مجازية من الاستجابة وكأنه مستغرق بكليته فى مشهد مأسوى : لكى ينقص تعددية رد الفعل إلى احساس واحد –

الاحساس الذى شعر هو نفسه به حينما شهد حكما بالإعدام ينفذ فى باريس ومن أجل تحقيق هذا الغرض فقد اختار بييرليكون أداته فى هذا وهو لا يتحول إلى تولوستوى ابداً . . تصبح ذاته الجسدية وقد بنيت بعناية وحرص - بدانته وعويناته ونظرته الودود الخجول . . . الخ . - تصبح كأنها المساوى الجسدى لهدف تولوستوى المفرد القوى التجريدى الذى يستقطب قواه كلها - انها هناك لالتعطى بيير شخصية صادقة حقيقية ولكن لكى تقنعنا بأن الحقائق التى تقال لنا مجسمة وحقيقية مثال لجسد وكل منهما يعنى الآخر أو يطابقه ويماثله . ونحن نجد النمط نفسه من النظير الجسدى لهذه الخاصية التولوتسووية فى (كمال شخصية) كاراتيف إن أحد هذه الأشياء المتكلفة الغريبة لهذا الكتاب الذى يبدو طبيعيا أن تولوستوى استطاع فيه أن يتلاعب بالجسد كما يتلاعب بالحق والعقل ، مخضعا إياه على التوافق والتواؤم مع النمط نفسه للبساطة الإرادية .

وبسبب جرم بيير وبدانته ، فأن كمال شخصية كاراتيف لاتشكل خصائص حقيقية للجسد ، الجسد الذى يسود حياة روايات تولوستوى . إن العملية تجعلنا نتحقق من أن حاسة الجسد لاتتصل إلا فى قليل بوصف المظهر الجسدى . انه مسأله تعاطف بدهى لا ارادى أكثر من أى شىء آخر ومن الناحية النظرية فنحن مثلا نعرف عن هيئة بيير وكاراتيف أكثر كثيراً مما نعرفه عن مظهر نيقولا روستوف واناتول كوراجين ولكن اناتول هو الذى نعرفه بالجسد . والشخصيات الشريرة ، مثل نابليون وأناتول ، تحتفظ بتعاطف الجسد . إن نابليون فيما هو يشخر وخادمه الخاص يدلك جسمه بالفرجون ، يعجز عن أن يتذوق «البنش[1]» فى أمسية ماقبل موقعة بورودينو بسبب اصابته بنزلة برد ، وقبل كل شىء فى اوسترلتز ، حينما كان وجهه ينطق بتلك النظرة الخاصة التى تنم عن السعادة الواثقة والرضا عن الذات التى نراها على وجه غلام عاشق سعيد - يكون اسلوبه - صريحا ، وساخرا بل مثيرا للاشمئزاز ولكن تولوستوى لايستطيع فى الواقع أن يكبح تعاطفه البدهى مع الجسد وفهمه له فمن الناحية الجسدية نحن نشعر بالإقتناع بهذين الاثنين (التعاطف والفهم) ، وبالراحة معهما كما نشعر بأننا غير ملتزمين جسديا مع بيير وكاراتيف .

لم يكن اناتول حاد الذهن ، ولا سريع البديهة ولا فصيحا فى الحديث ولكنه أوتى ملكة الهدوء التى لاتقدر بثمن فى المجتمع ورباطة الجأش الرزينة . فإذا مافقد رجل الثقة بالنفس ظل مطبق الشفتين عند تقديمه لأول مرة إلى المجتمع وكشف عن وعى بعدم لياقة مثل هذا الصمت والقلق ، ليجد شيئاً ما يقوله ، فأن تأثيره يكون سيئا ، ولكن اناتول كان صامتا

---

(١) شراب مسكر مؤلف من كحول وعصير ليمون وتوابل وشاى وماء .

يؤرجح قدمه ، ويتفحص شعر الأميرة مبتسما . لقد كان واضحا أن بوسعه أن يصمت بهذه الطريقة لوقت طويل جدا وبدا أنه يقول : «اذا كان هذا الصمت لا يروق احد فدعه يتحدث ولكنى لا اريد الحديث» .

وان صح التعبير ، فنحن فى داخل اناتول « نجلس مستخصرين[1] » أمام منضدة ركز عينه الواسعة الجميلة على حافتها وهو يبتسم شارد الذهن «ونحن نشعر بأحاسيسه عند مرأى الأنسه بورينتى وحينما بترت ساقه البيضاء الكبيرة الربلة فى خيمة العمليات بعد موقعة بورودينو ، يبدو كأننا نستشعر الغصة فى اجسامنا نحن انفسنا .

ولكننا لانعقد صلات جسمانية مع بيير الذى يرقد جريحا فى الخيمة نفسها .

واستمتع الأمير اندورو بعد الالآم التى كان يعانيها بشعور سعيد لم يكن قد ذاقه منذ زمن طويل . فان احسن اللحظات وأسعدها فى حياته – وبخاصة فى طفولته الباكرة ، حينما كانت تخلع عنه ثيابه ويوضع فى فراشه ، وحينما كانت مربيته تنحنى فوقه وهى تغنى له لينام ، وهو يخفى رأسه فى الوسادة كان يشعر بالسعادة فى مجرد الوعى بالحياة – كانت تعود إلى ذاكرته ، لابوصفها مجرد شىء مضى فحسب ولكن كشىء موجود .

نحن نوافق كل الموافقة ، ولكننا نصدر عن تجربتنا الشخصية لاعن معرفتنا بالأمير أندرو . فهو مثل بيير لايمتلك جسدا حقيقيا : وهناك يكمن هذا الفارق بينهما كليهما وبين الشخصيات الأخرى ، وهو ليس بفارق نستطيع أن ننسبه ببساطة إلى كونهم جوانب لتولوستوى نفسه . أن الفارق ليس كليا ، ولكنه ذو اهمية ومغزى ، لأنه ليس بامكان اية رواية أخرى أن تظهر مثل هذه الأنماط المختلفة الواضحة التناقض والشخصيات التى تعيش معا .

ان الأمر يبدو وكأن بيكى شارب ، وديفيد كوبرفيلد ، وويفيرلى ، وتوم جونز ، وتريسترام شاندى ، جميعا مع آونيجين وجوليان سوريل ، واميل روسو ، وكانديدا فولتير وويلهلم جوته وكثيرين غيرهم يبدون وكأنهم يلتقون جميعا فى الكتاب نفسه ويسهمون فى بناء الحبكة نفسها ، وهم يتصلون بعضهم ببعض فى حرية وانطلاق . لأنه بالاضافة إلى اعتماد تولوستوى على مصادره الفذة من التجربة الأسرية والطبقية فانه كان يقتبس كل نمط من انماط الشخصية من كل صنف من الرواية : انه لم يعرف حشدا عظيما من الناس معرفة مباشرة فحسب لقد استنفد كل الوسائل الصناعية فى وصفهم .

---

(١) المستخصر هو واضع يديه على خاصرته .

وفضلا عن هذا فان عبقريته تقنعنا بأننا بلا ريب نفهم الناس فى الحياة فعلا بكل هذه الوسائل المختلفة الوسائل التى يتصورها كل نوع من الرواية حتى أننا نشعر بأن بيير واندرومنلزمان بأن يكونا باحثين مستفهمين لأن أحدهما لا ماضى له والآخر لا أسس له فى الحياة ناسين أن تولستوى قد حرمها هذه الأشياء كل الحرمان حتى يتواءما مع النمط القصصى - لرواية Bildungsroman -(1) نمط للباحث . إن آندرو ابن من النمط القصصى لأب من رواية جوته المذكورة وأب من رواية تاريخية ، من سكوت أو من «إبنة القطبان» أن بولكونسكى العجوز (الذى صيغ بدقة على جدتولوستوى شخصيا بالاضافة إلى الذكريات التى سمعها عن الفيلد مارشال كامنسكى) فى متناولنا تماما . بقدر ماتتصوره فى أيامه العسكرية الخوالى ، فى ليالى القرم الحارة ، كما يحدث فيما نرى من حياته (البطريركية)(2) الأبوية فى بالدهليز . ولكن ابنه ، كما يحدث بالتأكيد فى الحياة مختلف ، اننا نتلقى ملاحظات بواسطته (انظر فترة الطفولة) ولكنها تبقى أحكاما عامة لتولوستوى : ليست مرتبطة به بصورة دقيقة واضحة كيف كان يبدو وهو طفل فى بولدهليز ؟ ومتى التقى بالأميرة الصغيرة ؟ وكيف سار تودده ومغازلته اياها ؟

ونحن نشارك فى هذا الشك عن آندرو مع ناتاشا - وأكثر مغزى ومعنى - مع أمها . ولما كان آل روستوف مطمورين فى الحياة فإنه لم يكن بوسعهم أن يصدقوا حقا أن الزواج سيتم ، أكثر مما بوسعهم أن يصدقوا أنهم سوف يموتون . وحينما تمضى ناتاشا ، تتذكر أمها أيام صباها وتقول متأملة : « إن ثمت شيئا ما غير طبيعى ومروعا فى زواج ناتاشا والأمير أندرو الوشيك الوقوع » إنه كزواج الحياة بالموت .

٣ - وفيات

ويبقى أندور غريبا على آل رستوف كالموت الذى لم يعرفهم بعد . فهم لا يستطيعون رؤيته ككائن كامل بأكثر مما نستطيع نحن أن نراه --- بأكثر مما يستطيع أن يراه ابنه ، فلذة كبده ، فى الصفحة الأخيرة من الرواية ، فقد غدا عند تولوستوى شخصا رمزيا فى مراحل لا يدرك كنهها وبدون هدف ظاهر لديه . إن ناتاشا تحارب حفاظا على حياتها ، كما تحارب الحياة الموت ، وحينما تموت يصير لزاما على الكونت رستوف --- ذلك البطل الذى يناصر

---

(١) رواية من تأليف جوته الكاتب والشا[illegible] وهى تثقيفية أو تهذيبية فى هدفها وتصف كيفية تنشئة وتربية بطل هذه الرواية .

(٢) البطريركية أو الأبوية : نظام اجتماعى يتميز بسلطة الأب المطلقة على العشيرة أو الأسرة وبانتساب الابناء إلى أبيهم وليس إلى أمهم .

الجسد --- أن يدرك أيضا ماهية الموت ويفهمه بوضوح ، ولا يكون الشخص ذاته أبدا مرة أخرى وليس الموت وحده هو الذى يصبح رمزا فيه ، ولكنه السخط ، والطموح والتحول ، وكل رغبات الروح الملحة ، وكل التغييرات التى تقوض مملكة الجسد الصلبة وتبلى أساسها ، والحفل الراقص ، ومأدبة العشاء ، وحجرة النوم . إن ارتياب تولوستوى فى الروح وعدم ثقته بها ، وبالتغيرات التى تحدثها تظهر فى كيفية معالجته لشخصية أندرو وجعله يتاخم منطقة مستقلة محاطة بأرض أجنبية «بأعظم مهارة وطبيعية»[1] .

وهذه الطبيعة تخفى بنيان تولوستوى لشخصية أندرو الذى كابد ما لا يحد ولا يقدر من الجهد والعناء فى أقامته ، وهو يرتبط أرتباطا وثيقا ببناء حبكة الرواية كلها . كان تولوستوى يرى فى أول الأمر أن يجعله يلقى حتفه فى أوسترلتز ، ثم عقد العزم على أن يبقيه على قيد الحياة ، ولكن المسودات التالية بما فيها من شك وتردد أظهرت أن هذا العمل ينطوى على مخاطرة . إن موقفه المتسم بالسخط الكظيم من «الأميرة الصغيرة» كان فى أصله موقف الفظاظة المؤكدة ، التى تبلغ ذروتها فى تفجر مفاجىء من الضراوة والعنف البالغ حينما تتسلم رسالة من أناتول . إن فظاظته هى فظاظة بتشورين[2] كما صوره ليرمونتوف فى قصة «أحد أبطال زماننا» ، ولابد أنه كان من الصعب أن نمنع اونيجين[3] - كما صوره بوشكن - من أن يكون شخصية من ذلك الطراز ، إذ أنه حينما يرى ناتاشا لأول مرة يسلب لبه ، لأنها كانت تتنكر فى ثياب صبى (وهذا حدث ينقل فى وقت لاحق إلى شخصيتى نيكولاى وسونيا) ولكنه فى نسخة معدلة أخرى من الرواية لا يعيرها اهتماما على الإطلاق . إن مصدر إنزعاج تولوستوى وقلقه يكمن فى تحاميه تحديد شخصية آندرو بصفة نهائية بالنظرة التى يحسنها واللفتة التى يجيدها : يجب ألا يكون منفتحا للشكوك ، التولوستوية المألوفة . (فسيكون من المستحيل ، مثلا ، على بيير أن يدرك أن أندرو لا يعبأ حقا بمحاسن الطبيعة ، كما يدرك «المتعلم» فى كتاب «الطفولة والشباب» فجأة عن صديقه العظيم والبطل نيخولوديوف الذى

---

(١) الطبيعية : الفطرية أو الغريزية - كون الشىء طبيعيا أو فطريا أو غريزيا .

(٢) رواية «أحد أبطال زماننا» من تأليف الشاعر ميخائيل ليرمنتوف (١٨١٤ - ٤١) وهى وثيقة شخصية تعكس مأساة الجيل الاصغر سنا . وبتشورين - وهو ابرز شخصيات القصة - صنف آخر من اونيجين ، صنف شئوم محزن .

(٣) افيجين هو بطل رواية بوشكن التى تحمل اسمه والذى وصفه المؤلف بأنه «مسكوفى يتدثر بعباءة هارولد» . ومع ان هذه القصة تردد بين الحين والحين صدى بايرون فانها تظل روسية خالصة . . واونيجين يمثل طراز عصره ولكنه فى الوقت نفسه يمثل المهذبين الظرفاء من ابناء المدن إلى الحد الذى يجعل حزنه صادقا كل الصدق . غير ان أونيجين سطحى إلى درجة لاترفعه إلى مصاف الشخصيات التى استؤصلت والتى اخذت تتردد على الأدب الأوربى بعد «رينيه» لشاتوبريان وبعد شخصيات بايرون الانانية الحريصة على تأكيد ذاتها .

تشبه شخصيته شخصية الأمير أندرو إلى حد ما) . إن أمثال هذه المراحل من التنوير ستكون بالغة الخطأ ، كما سيكون أى جانب خاص من جوانب ناتاشا (الثياب التنكرية . . . . الخ) الذى سيكشف عن شيء ما أكثر من هذا عنه بمالها (المراحل) من سحر وجاذبية فى عينيه . إن سحر ناتاشا يجب أن يكون رمزا لسحر الحياة نفسها .

وفى النهاية فإن تولوستوى – وقد تذكر تجربة شخصية مر بها – يسلك هذا السبيل لينقل هذا الرمز الينا . يسمع أندرو ناتاشا وسونيا تتحدثان معا بليل وقد اتكأتا تطلان من النافذة فى أسفل نافذته ، وبهذه الطريقة فان حقيقتها – وإحساسها بأسرتها وإحساسها السعيد بنفسها الذى يشكل هذه الحقيقة – تظهر أمامه فى صورة مجردة صحيحة مثالية ، بصورة معينة لم يكن بوسع ناتاشا نفسها أن تنقلها إلينا بمواجهة مباشرة معه . إن ردود الفعل الشخصية لناتاشا شكلت له صعوبة مماثلة . ففى نسخة من النسخ أكرهت على أن تجد سونيا أن الأمير أندرو مخلوق فاتن حتى أنها لم تر قط – ولم يكن بمقدورها أبدا أن ترى – شخصا أخر يباريه ! ومن الواضح أن هذا لا يكفى ، كما لا يكفى ما جاء فى نسخة أخرى تقول فيها أنها لا تحبه ، وأن «فيه صلفاً ، وجفاء» وفى النسخة الأخيرة والنهائية يضطلع الحفل الراقص بالأمر ، ويمحو الحاجة إلى تعقيب مترابط منطقيا عليها . حقا ، إن تولوستوى فى براعة يزيد حقيقتها بهذه الطريقة ، يوحى بفتحها للحياة التى يمكن أن تتسع حتى للأمير أندرو الوهمى فى خطواتها الواسعة ، التى يدفعها قدما عام من التأخير نتوقعه وننتظره . وفى النهاية تنصب عاجزة لا عون لها ، مفتونة «برجل حقيقى» (حقيقى لنا ولها معا) —– هو أناتول كوراجين .

إن أسلوب ناتاشا فى الحب يتباين تبياينا ملحوظا مع أسلوب تاتيانا لبوشكن ، وهى التى كثيرا ما تقارن بها بوصفها النمط نفسه للبطلة الروسية الأساسية . إن حب ناتاشا يعمم ، وقد قام على إحساسها الذاتى بنفسها ، وبدرجة أقل وعيا على توقعها الذى يكاد يبلغ حد التفجر وحرصها على ألا تذهب بددا . إن أونيجين الذى تهيم به تاتيانا حبا – مثله مثل أندرو – شخص لا يوحى بالألفة ، ولكن لأسباب مختلفة تماما . فهو يحصل على ما لديه من حقيقة من أنعام نظر بوشكن المبتهج وتدقيق تاتيانا المخلص . إن ضميره الشخصى ليس شيئا مذكورا ، وكما يلاحظ نابوكوف ، «يغدو أونيجين مائعا رخوا حالما يبدأ يحس ، حالما يفارق الوجود الذى إكتسبه من خالقه بإصطلاح البارودية[1] النابضة بالحياة» . إنه لذو دلالة أن يتصف حب ناتاشا بالسوليبسيه[2] وهى فى حد ذاتها نمط للأستحسان الذاتى عند

---

(١) البارودية : المحاكاة الساخرة لأحد المؤلفين .

(٢) السوليبسية : نظرية ذاتية مثالية ، وطبقا لهذه النظرية فان الانسان وضميره فقط موجودان بينما العالم الموضوعى بمحتواه من الناس موجود فقط فى عقل الفرد .

تولوستوى : لا حاجة تدعو لمعرفة هدف الحب ، وهدفه لا يدرك بصورة مناظرة حسب أصطلاح الفحص الدقيق الموضوعى . ولكن حينما يقع بصر تاتيانا على آثار الخدوش التى خلفتها أظافر أونيجين على هوامش كتابه ، وتتحقق من أنه ليس شيئا سوى محاكاة لغيره ، لمخلوق ذى طراز عقلى أجتماعى - لا يدمر هذا حبها له . أنه يزيده فى الواقع ! إن العثور على الخطوط المرسومة تحت الأسطر لتوكيدها ، والتى وضعها المحبوب فى كتاب ، تكاد تكون أمرا شخصيا خاصا مثل مراقبتها وهما فى نومهما . إن البطلتين متشابهتان فى قوة عواطفهما . ولكنهما لونان مختلفان جدا من العاطفة من أجل كل ذلك . يقدم بوشكن فى أونيجين ، هدفا لنا نجد فيه المتعة وتجد فيه بطلته الحب . إن تولوستوى يبدع فى تصوير أندرو كشخص رمزى مشاهد للحياة ، تستطيع ناتاشا فى محضره أن تظهر أية حياة تكمن فيها .

لقد خلق أندرو للموت . إنه يواجه الموت كشىء صادق وحقيقى ، وبعد كل البدايات الخاطئة ، والتبديلات والتفسيرات والإمهال والإرجاء ، يحقق هدفه الصحيح . وهذا طبعاً شىء من قانون : «النتيجة تتبع السبب دائما[١]» عند تولوستوى ، ولكنها حقيقة واقعة أن جميع الشخصيات فى رواية «الحرب والسلام» - من أرفع الشخصيات إلى أدناها - تنال تماما ما تفرضه طبائعها وتتطلبه . إن الكتاب عمل بطولى ضخم من التحكيم تحقق بعد ترو ومراجعات لا تعد ولا تحصى : على الرغم من أن أبعاده الهائلة تترك فينا أنطباعا لكل ألوان حتمية الحياة العشوائية ، كما أنها تشبع الرغبة فى تحقيق المثل الأعلى . إنها محاولة جريئة ناجحة عظيمة لأخضاع نطاق العيش كله للأعتراف بسيادة الفن ، والتناسب فيما هو «حق» . إن ما أطلق عليه هنرى جيمس مستنكرا : «حشد الحياة العجيب» إن هو فى الحقيقة إلا صنع نماذج على درجة عالية من التعقيد للمنجزات الإنسانية تكون مطابقة لمتطلبات الحياة ، وتخصيص[٢] أقدار على الأرض جديرة بقبولها والأعتماد عليها مثل أقدار دانتى فى العالم الآخر . إنه لأمر بالغ الأهمية أن المسودات الأولى للرواية كانت تحمل العنوان : «كل شىء مرض إذا كانت نهايته مرضية» .

قال تولوستوى فى شيخوخته : حينما تعمل الشخصيات فى الروايات والقصص ما ليس فى مقدورها أن تفعله بطبيعتها الروحية ، يغدو هذا أمرا مرعبا . «إن العيش كما تفهمه الرواية ، وكما تنقل الحياة ، هو ما لم يستطع الأمير أندرو أن يفعله» . فمن المستحيل أن

---

(١) وردت باللاتينية - post hoc ergo propter hoc وتعنى الحدث اللاحق نتيجة لحدث سابق أو المعلول يتبع العلة .

(٢) توزيع الحصص أو الأنصبة .

نتصوره يعقد آصرة علاقة مع ناتاشا أو يتراسل معها كما يتراسل بيير وناتاشا فى الصفحات الأخيرة من الرواية . إن ناتاشا تمثل الحياة فى نظره . إن قدره الذى كتب له كشخصية هو أن يتفهم ما يجسده الآخرون ، وهو يدرك من خلال الأستعارة والرمز ، كما يبصر شجرة البلوط العظيمة العارية الميتة ظاهريا ، وهى تعود إلى الحياة مورقة من جديد ومثل آخر لهذه الرؤ ية أكثر تحريكا للعواطف وأثارة للمشاعر - فى رأيى - من تلك الصورة المفخمة الطنانة إلى حد ما لشجرة البلوط ، هو لمحته للفتاتين الصغيرتين وهو يزور المنزل المهجور فى بولد هيلز أبان إنسحابه مع فرقته .

. . . . . فتاتان صغيرتان ، تجريان خارجتين من الدفيئة[١] تحملان فى تنورتيهما ثمرات البرقوق التى التقطتاها من الأشجار هناك ، أخذتا الأمير أندرو على غرة ، وحينما شاهدتا السيد الشاب ، قبضت الفتاة الكبرى ، وفى عينيها نظرة رعب ، بيدها على رفيقتها الصغرى وإختبأت معها خلف شجرة البتولا ، ولم تتوقف بغية التقاط بعض ثمرات البرقوق الخضراء التى سقطت منها .

أشاح الأمير آندرو بوجهه عنها وأسرع فى فزع ، لأنه لم يرغب فى أن يشعرهما بأن أحدا كان يرقبهما . لقد أسف لفزع الفتاة الجميلة الصغيرة التى خشى النظر إليها ، فى حين أنه قد أحس برغبة لا تقاوم فى أن يفعل ذلك . فاض به إحساس غريب عليه من الراحة والارتياح حينما تحقق - بعد مشاهدة هاتين الفتاتين - من وجود أهتمامات إنسانية أخرى بعيدة كل البعد عن أهتماماته الشخصية وهى شرعية تماماً مثل تلك الإهتمامات التى شغلته . كان من الواضح أن هاتين الفتاتين كانتا ترغبان رغبة قوية وبعاطفه مشبوبة فى شىء واحد - أن تنجوا وتأكلا ثمرات البرقوق دون أن يمسك بهما أحد - وشاركهما الأمير أندرو رغبتهما فى نجاح مغامرتهما . لم يستطع مقاومة النظر اليهما مرة أخرى . وما أن تأكدتا من زوال الخطر عنهما حتى قفزتا من مكمنهما ، وهما تسقسقان[٢] بشىء فى صيحة حادة ندت عنهما فى أصواتها الضعيفة وهما ترفعان تنورتيهما إلى أعلى وقد أنطلقت أقدامهما العارية الصغيرة التى لوحتها الشمس فى مرح وبسرعة عبر عشب المراعى .

نستطيع أن نرى من هذه الفقرة بالضبط لماذا أحب أندرو ناتاشا - إنها تشبه المشهد الذى سمع فيه كلتيهما تتحدثان بجوار النافذة - ولماذا لا تتضمن كلمة «الحب» فى الرواية معنى خاصا بها منفصلا عن مطالب الحياة وحقوقها المتواصلة . إنه يحب فكرة الحب أكثر مما يحب الحقيقة الواقعة . فحينما يعود إلى الأنضام إلى جنده يجدهم يرشون الماء بعضهم على

(١) الدفيئة : مستنبت زجاجى عالى الحرارة وبخاصة لانتاج النباتات الأستوائية .
(٢) السقسقة : صوت العصفور .

بعض فى لجة ماء وهم عراة ، فيثور على منظر «كل هذه الأجساد البيضاء المتمتعة بالصحة» . ، التى قدر لها أن تخوض غمار الحرب ، كما أننا لم نستشعر قط من قبل أحساسا بالتباين مع معنى الحياة أعظم منه حينما يواجه آندرو ناتاشا والأميرة مارى وهو على فراش الموت بعد كل إشاراته إلى الموت ، «الذى كان يشعر بوجوده شعورا مستمرا متصلا طوال حياته» - فى السحب التى تسبح فوق سماء ميدان معركة أوسترلتز وفى حقل شجرة البتولا قبل معركة بورودينو .

أمسك بمنديل ، فى يد نحيلة بيضاء ناصعة وباليد الأخرى كان يمسد شاربه الرقيق الدقيق الذى أطلقه ، وهو يحرك أصابعه ببطء . حدق ببصره إليهما عند دخولهما .

وحينما رأت الأميرة مارى وجهه والتقت نظراتها بنظراته خفت سرعة خطواتها ، وشعرت بدموعها تجف فكفت عن النشيج وأحست فجأة بأنها مذنبة ، وجعل فؤادها ينخلع فيما كانت تفهم المعانى التى يعبر عنها وجهه وعيناه .

تساءلت : «فيما عسى أرانى خليقة باللوم ؟» وأجابت نظرته الباردة الصارمة : «لأنك تحيين وتفكرين فى الأحياء ، وأنا . . . . . »

كان يوجد فى النظرة العميقة المحدقة التى بدت كأنها تتجه لا إلى الخارج ولكن إلى الداخل ، ما يكاد يكون تعبيرا عدائيا وهو ينظر إلى أخته هى وناتاشا .

لقد ألمعت من قبل إلى أن أندرو ليس عرضة للاكتشافات ، ولأنواع الاختبارات الشخصية التى يجريها تولوستوى . ولكن هذا غير صحيح تماماً . إن عبقرية تولوستوى فى رسم الشخصيات كما يفعل شكسبير فى وصف شخصياته ، وبشمول لا إرادى واضح ، وبفرص مواتية . . أبعد كثيرا فى إظهار التفصيلات مما أوتى شكسبير فى نطاق المسرحية المحدود . بهذه العبقرية لم يستطع تولوستوى أن يتحامى جعل آندرو أكثر من مركز انعكاس ونقطة رمز . إن دنيوية[1] ملاحظات تولوستوى لا تنفك تعترضنا ، فنحن نعلم ، مثلا ، أن أندرو يصادق بوريس ، الذى يهتم له كثيرا ، لأن هذه الصداقة تعطيه دافعا مجردا عن الهوى والغرض فى الظاهر ، ليبقى على أتصال بالدائرة الداخلية حيث تنظم الترقيات والمناصب الرفيعة ويتبادل الناس القيل والقال على مستوى رفيع . ويلاحظ تولوستوى أن نقده الساخط الغاضب للقيادة العسكرية الروسية يضع قناعا على وجه الغيرة التى

(١) الدنيوية : الانهماك بالشئون الدنيوية على حساب الشئون الروحية .

يستشعرها حيال ناتاشا وكروجين وتعذبه ، كما يوفر متنفسا لها . ولكن هذه الملاحظات قد تصدق على شخص آخر : إنها ملاحظات لا تنصب عليه كلية . فماذا عسى أن يكون الموقف ؟ لقد لاحظت أن مشهد الفتاتين الصغيرتين يكشف عن موقفه من الحياة ، وهو يكشف حقا ، أما أعمق ما فيه من صدق وأقله وضوحا فهو (تمسكه بأهداب الفضيلة) ، وهى سمة أساسية نتعرف عليها هنا ونستجيب لها ، على الرغم من أننا قلما كنا نلتقى بها من قبل فى مصدرها الأصلى . وبالطريقة نفسها فإن العبارة المقتبسة آنفا عن فراش الموت تظهر شيئا آخر عنه نتعرف عليه - على الرغم من التغير الذى طرأ عليه ، فإنه ما يزال ذلك الرجل نفسه الذى درج على معاملة الأميرة الصغيرة بمثل هذا التهكم الفاتر . إن الحياة التى كان يكرهها فيها هى التى كان يؤثرها فى أخته ويفتتن بها فى ناتاشا ، ولكنه لما كان الوقت قد حان لنبذه (التهكم) فإن سلوكه قد عاد كثيرا لمثل مألوف عهده فيما مضى ، إذ على الرغم من أنه لم يترك شاربه ينمو إلا وهو على فراش الموت فإنه يبدو أننا نتعرف على تلك الحركة الفاترة الشديدة الحساسية االتى يمسده[1] بها .

قال : وهو يخرج عن صمته ويشير إلى ناتاشا : ها أنتذى ترين كيف جمع القدر بيننا بصورة غريبة» أنها تعنى بى طوال الوقت . »

سمعت الأميرة مارى ما قال ، ولم تدرك كيف استطاع أن يقول مثل هـذا القول . هو . . . . . الأمير أندرو الحنون المرهف الحس الرقيق الشعور . . . كيف أستطاع أن يقول ذلك أمامها تلك التى أحبها والتى أحبته ؟ لو أنه توقع أن يعيش لما كان له أن يلفظ تلك الكلمات بتلك النغمة الفاترة المهينة ، فلو أنه لم يعرف أن نهايته كانت وشيكة أكان يفوته أن يشفق عليها ؟ وكيف كان يتأتى له أن يتحدث مثل ذلك الحديث فى حضورها ؟ إن التفسير الوحيد لذلك هو أنه كان لا يبالى ، لأن شيئاً آخر أهم بكثير ، قد تكشف له .

كان الحديث فاترا غير مترابط ، وكثيراً ما كان يتوقف فجأة .

قالت ناتاشا : «جاءت مارى عن طريق رايازان» .

لم يلحظ الأمير أندرو أنها تدعو أخته «مارى» ، ولم تلحظ ناتاشا نفسها ذلك إلا بعد أن نادتها بهذا الأسم المجرد عن كل لقب فى حضوره .

سأل : «حقاً ؟»

---

(١) يمسد : يمر يده (على الشعر) برفق وباتجاه واحد .

ينأى بنفسه عن رعب أستحوذ عليه بعثه فيه ذلك الأكتمال نفسه للحياة ، وذلك التوافق الواضح بجميع مظاهره وسماته فيما حققه . فقد بدأ بالأيحاء له كما أوحى لبطل «مذكرات رجل مجنون» بأن الموت هو الشيء الحقيقي الوحيد ، وأنه لا ينبغي أن يوجد .

«لقد أخبروها أن النيران قد أتت على موسكو عن آخرها ، وأن . . . . » كفت ناتاشا عن الحديث ، فقد كان من المستحيل أن تتحدث ، إذ كان من الواضح أنه يبذل جهداً لكى يصغى ، ولكنه لم يستطع ذلك .

قال : «نعم ، أنهم يقولون أنها قد أحرقت . إنها خسارة عظيمة . » وحملق ذاهلاً فى خط مستقيم تجاه الأفق وهو يمسد شاربه بأصابعه .

قال الأمير أندرو فجأة وقد وضح أنه يريد أن يتحدث إليهما حديثاً لطيفا : «وهكذا فقد قابلت الكونت نيكولاى ، ياماري ؟» لقد كتب إلينا أنه أحبك حباً عظيماً ، » وهكذا استمر فى حديثه فى بساطة وهدوء ، وكان من الواضح أنه غير مستطيع أن يدرك كل الأهمية الكبرى التى ينطوى عليها حديثه بالنسبة للأحياء من الناس .

وبإستثناء موضوع الموت ، فإن الفقرة حافلة بالمعانى المتعددة المظاهر إلى حد بعيد - كاستعمال ناتاشا للأسم «ماري» - والتى تبرز فى كل مكان من الكتاب . لقد تبينت صحته ذات مرة بملاحظة تولوستوى - «أنه كان لا يبالى ، لأن شيئاً آخر أهم بكثير ، قد تكشف له . » لا جدال فى أن أندرو قد يظن ذلك ، ولكن تولوستوى يعلن الحقيقة بلمحة من التصميم القوى : إن المظهر الخارجى لما يكاد يكون سيادة عاجزة قد أضطرب ، لأنه حينما يختص الأمر بالموت ، فى رواية «الحرب والسلام» كان تولوستوى يقع تحت نفوذ شوبنهور وسلطانه . ان الحياة نوم والموت يقظة» . «وقد جاءت الأمير أندرو يقظة من الحياة مع يقظته من النوم . وإذا ما قورنت بدوام الحياة وأمدها لم تبد له أكثر بطئا من النوم إذا ما قورن بأمد الحلم . » وكما يشير سيستوف ، فإن الجملة الثانية تكادتكون مقتبسة بنصها من «العالم إرادة وفكرة» . أن تولوستوى بترو قد خلق فى شخصية أندور صورة الرجل الذى يناسب هذا المفهوم للموت . فتولوستوى - بثقته المعتادة - يضيف الموت من خلال أندرو ، ليظهر أنه (الموت) يجب أن يكون شيئاً ذا شأن ، لأن الحياة أيضاً ذات شأن عظيم . ومع ذلك فإن الحياة أو الموت أمران لا يستطيع أحدهما أن يدرك الآخر .

- هل ستكتب لى الحياة ؟ ماذا تظنين ؟»

قالت ناتاشا فى صوت يكاد يكون صياحا ، وهى ممسكة بكلتا يديه فى حركة « حنون » إنى متأكدة من شفائك : - متأكدة !»

إن من عادة ناتاشا أن «تصيح تقريباً» بمعتقدها لأنها لا تستطيع عمل شيء آخر - فليس بمقدورها أن تؤمن بشيء سوى الحياة ، حتى أنها بعد التغير الذى رأته يطرأ على آندرو وهو

يحث الخطى فى طريقه إلى الموت ، تجول حول المكان بخطى مرحة - عبارة تكررت مرتين . وهذا ينطوى على مناسبة عميقة فاجعة ، لأن الأثنين يحققان طبيعتهما الذاتية كلها . وهو بإستثناء الكونت روستوف العجوز - الوحيد الذى يؤثر فينا . أنه يندب نفسه حينما يبكى موت أندرو لأنه «يعرف أنه يجب أن يخطو الخطوة الرهيبة نفسها وشيكاً» ، وهو يعرف لأن شجاعته القديمة - رضاه الذاتى[1] . Somdovolnost - قد زايلته .

لقد كان رجلا رشيقا مرحا واثقا بنفسه ، مسنا ، أما الآن فقد بدا شخصاً مذهولاً جديراً بالشفقة خليقاً بالرثاء . . . . . وكان لا يكف عن النظر حواليه وكأنه يسأل كل شخص عما إذا كان يفعل الصواب . وبعد تدمير موسكو والقضاء على متاعه ، وأقصائه عن عمله النمطى الرتيب المألوف بدا وكأنه قد فقد إحساسه بأهميته الذاتية وجعل يشعر بأنه لم يعد يجد له مكاناً فى الحياة .

وكما يشير إيزيا برلين ، فإن مفهوم تولوستوى للتاريخ يشبه فى نواحى كثيرة مفهوم ماركس له : ماركس الذى لم يكن تولوستوى قد سمع عنه بعد فى الوقت الذى يكتب فيه «الحرب والسلام» . وهذا ينطبق على إحساسه بالسيرة الذاتية إنطباقه على تاريخ الأمم . إن إداركه الخيالى للحياة الفردية من القوة بحيث تصبح الحرية فيها بكل تأكيد وعن حق إدراكاً لحاجة الشخص الذاتية ، وشعار « لكل حسب حاجته » ، ليس المثل الأعلى للمجتمع فحسب ، ولكنه يبدو فى «الحرب والسلام» قانون الحياة والموت .

أن تقى الموت وصلاحه فى «الحرب والسلام» : - ربما يقول قائل ذوقه السليم - يخلق تبايناً ملحوظاً مع «موت إيفان إيليتش» . لقد جاء موت إيفان إيليتش من وجهة نظر ذى قرباه نتيجة لذوق عقلى يستحق الرثاء ويبعث على الأسى ، وكان رد فعل أصدقائه بالنسبة له هوان «إيفان إيليتش» قد أفسد الأمر الذى وكل به على نحو سيىء جدا - ليس مثلك ومثلى . » فلماذا هذا التغيير ؟ أن ترجمات حياة تولوستوى تظهر لنا وتؤكد ما حدث له : كيف أن عقله بعد الجهد الخلاق الضخم الذى بذله فى رواية «الحرب والسلام» (وهنا نقتبس واحدة من أستعاراته) جعل يدور بنفسه بأستمرار حول هذا مثل لولب ذى سن مشقوق . وليس فى هذا ما يدهش : فهو نتيجة طبيعية له تتبعه كما يتبع الليل النهار . فبكل ما أوتى تولوستوى من عبقرية طبيعية وما أختص به من مزايا ضخمة - فلم يكن لكاتب آخر قط أكثر مما كان له منها - أنجز فى وقت واحد معاً ، أعظم عمل مطول ، وأرفع خيال للحياة ، يحققان رغبته فيما يدور حول الوطن والزواج اللذين تطابقا مع خياله . وعلى الرغم من دراسته اللغة الأغريقية القديمة ، وتأهبه لكتابة رواية تاريخية أخرى فانه لم يستطع أن

(١) الرضا الذاتى : رضا المرء عن نفسه ومنجزاته وشعوره بقوته .

لقد كان الموت يخلب دائماً لب تـولوستـوى ويفتنه ، ولكن كـوسيلة لتحليل الحيـاة والبحث فيهـا . فقد استخـدمها كمحـك أو وسيلة أختبار لتقـديـر قيم النـاس : فـإن أستجاباتهم لها تظهر كنههم . وهذا يصدق بخاصة على كتابه الأول «طفولة» ففيه يقوم موت أم الراوية بدور العامل النشط الذى يعجل بظهور قدراتـه على فهم بقيـة أعضاء الأسـر وفهم نفسه .

لقد احسست بلون من المتعة لمعـرفتى أنى لست سعيدا ، وحـاولت أن أنبه حـاسة اللاسعادة عندى .

ففى أثناء تشييعه الجنازة يبلغ شعوره بالضيق من ملابسه غايته ، ولا يكف عن «أن يلاحظ خلسة جميع الناس الذين حضروا .»

وقف أبي عند رأس التابوت . كان وجهه شاحبا كصحيفة بيضاء ، وكان من الواضح أنه يجد صعوبة فى أن يكفكف دموعه . أن قـوامه الفـارع فى حلة الفراك ،[1] ووجهـه الشاحب المعبر ، وحركاته الرشيقة الواثقة كعهدنا به دائماً إذا مارسم إشارة الصليب على وجهه أو انحنى حتى يلمس أرض الكنيسة بأصابعه أو أخذ شمعة من يد القسيس أو أقترب من التابوت ، كانت تترك أثراً بالغاً فى النفس ، ولكنى لا أدرك السبب الذى من أجله لم أرض عنه لقدرته على السعى للفت الأنظار إليه بمسلكه فى مثل هذه الصورة الرائعة فى تلك اللحظة .

إن العـين الصغيرة المستـديرة نفسهـا ، التى تمور ببـريق التطلع إلى المعـرفـة وحب الإستطلاع ، ترقب ردود فعل الجنازة على بقية الأسرة . ولم ينج إلا إثنان من هذا الأختبار : أحدهما ممرضة أمه العجوز نتاليا سافيشنا - بيـدين ممسكتين أحـداهما بـالأخرى وعينـين تشخصان نحو السماء كانت لا تبكى ولكن تصلى - والآخر طفلة فى الخامسة من عمرها ، كان رد فعلي منظر الجثمان ووقعه عليها صرخة بلغت من الفظاعة حدا جعل راوية القصة يذكرها دائماً ولا ينساها .

إن رد فعل الموت عند الفتاة الصغيرة غريزى كرد فعل الحياة عند ناتاشا سواء بسواء ، كما أن ناتاليا سافيشنا تساويها فى لا وعيها بذاتها ، فهى تخبر الرواية أن روح أمه تحلق فوق رأسيها فى تلك اللحظة ، منتظرة الدخول إلى الملكوت ، «وكأنها تقص أشياء عادية تماماً شهدتها بنفسها ، ولا يمكن أن يداخل الشك فيها أحدا» ويدخل كبير الخدم ليطلب بعض المؤ ن المخزونة التى لا ترغب العجوز فى أن تعطيها له .

---

(١) سترة رجالية سوداء تبلغ الركبتين .

لقد أدهشني تحولها من العاطفة المؤثرة التى كانت تتحدث إلى بها إلى هذا الإهتمام بالتوافه الصغيرة . . . . لقد استبد بها الحزن حتى أنها لم تجد أن من الضرورى أن تكتم على الرغم من ذلك انها قادرة على أن تعنى بشئون الحياة اليومية ، ولم تدرك كيف يمكن أن تخطر مثل هذه الفكرة على بال أنسان .

أن الغرور عاطفة لا تتلأم قط مع الحزن الصادق ، ومع ذلك فهو عميق فى الطبيعة البشرية حتى أن أعمق ألوان الحزن نادرا ما تسطيع إقتلاعه تماماً من النفس إن العجب فى الحزن يعبر عن نفسه بالرغبة فى الظهور بمظهر الأبتلاء بالحزن أو التعاسة أو الشجاعة . وهذه الرغبة الوضيعة التى لانعترف بها ، والتى يندر أن تزايلها حتى فى أشد حالات المتاعب تسلب حزننا قوته وسموه ووفاءه . ولكن نتاليا سافيشنا كانت قد فاضت بالتعاسة حتى لم تبق لها أية رغبة فى البقاء ، وجعلت تعيش حياتها بحكم العادة وحدها .

كان كتاب «الطفولة والصبا والشباب» واحدا من الأعمال غير الروائية التى ميزها تولوستوى واختارها من بين مجموعة أعماله بوصفها تتميز بعدم اهتمامها بالشكل وهكذا كانت «الحرب والسلام» ومن المحتمل أن تولوستوى قد أطلق هذا على «ايفان ايليتش» ولكن الأعمال المبكرة واللاحقة يشارك بعضها البعض فى الصفات والسمات أكثر بكثير مما تشارك «الحرب والسلام» ويظهر هذا فى اوضح صورة فى افادته من الموت . ففى القصص يكون موضوع الموت فرصة مناسبة لتعليم العقائد ، لأنه يكشف - دون شفقة أو رحمة كما يبغى تولوستوى نفسه أن يكشف - عن الأثرة[1] الانسانية والتفاهة والغدر . وعلى هذا لايكون لنا فى «الطفولة» تلك الملاحظات الذكية المتعاطفة مع المربية العجوز فحسب ولكن يكون لنا ايضا ذلك الطابع الممتع الذى لايخطئه أحد - الغالى والأولبى كلاهما - للتعليق والتعقيب . ان الموت فرصة طيبة للحيوية وفى «ايفان ايليتش» يحل الاضطرار الى المواجهة محل هذا الاستمتاع ويتحدى الموت نفسه ، ولكن الباقين على قيد الحياة يجرى اختبارهم والحكم عليهم بالمقياس الجامد نفسه : هل هم مخلصون ؟ ان موضوع الاخلاص فى «الحرب والسلام» لايثار، ان الموت حل ومصالحة ، وحلقة فى مسلسلة[2] الاستمرار أنه لمما يلقى ضوءا على الموضوع أن نقارن الرواية فى سجل «الطفولة» لأساليب الحزن التى روعيت فى جنازة أمه بالوصف الوارد فى «الحرب والسلام» للصورة التى تستجيب بها أسرة روستوف والأميرة مارى للموت . ففى الحال الأولى يوجد مركز واحد للتحليل والحكم : وفى الحال الثانية تتلطف فجاجة التحليل وتتبدد بين الناجحين حتى يكون لنا توازن تام بين القصص

(١) الأثرة أو حب الذات أو الأنانية .
(٢) كون الشيء متصلا من غير انقطاع .

والمشاركة التي لايعود ينطبق عليها حكم الخارجيين وهذه الحال غير ملائمة لنقل انطباعاتنا بأن موت أندرو مثير للمشاعر ، وأن موت أم الراوية الشاب هام فحسب . ان الراوية يوقر مربيته العجوز لا لأنها لم تهتم ولكن لأن هذا التوقير لايؤثر فى الروح القصصية .

ان الحيوية التى تقيد المشاعر وتكبحها فى كتاب «الطفولة» لاتحزننا بالطبع كما نحن فى «ايفان ايليتش» ولكن وجود تولوستوى فيه شامل شمولا بالغا بحيث يجعلنا نجرب إلى حد بعيد الصعوبة نفسها التى عاناها ، فى رؤية ماوراء الناس الذين بصفهم إذا صح التعبير . حقا إن طبيعة العمل تتطلب منا ألا نحاول هذا . ان الحال شبيهة بمجيئنا لكى نمكث مع شخص نعرفه ، يقدمنا الى دائرة عشرائه ورفقائه المقربين بسرعة وبراعة تذهلنا بحيث لانستطيع تكوين رأى مستقل خاص بنا . وفى رواية « الحرب والسلام » يبدوا اننا ننتمى إلى الأسرة بحكم حقنا الشخصى .

ان تولستوى حينما يكبت نفسه بتدبير (متواصلية) مصطنعة لشخصياته يطلق استجابتنا المستقلة المترابطة لهذه الشخصيات وثمت حقيقة تبعث على السخرية والتهكم هى أنه بالاهتمام وحده اهتماما بالغا بهذه الشخصيات بغية خلق قصة من أجلها ، يبتكر تولوستوى بوصفه كاتبا شخصيات حقيقية - بمعنى أنها تتحقق تحققا قصصيا كاملا . واذا لم يفعل ذلك ، فلن يكون لهذه الشخصيات غير الحقيقة الجامدة ، التى تعوزها الحياة ، المفككة العاطلة من المغزى للناس الذين نلقاهم لقاء قصيرا فى الحياة ، «والطفولة ، والصبا والشباب» مملوء بمثل هذه اللقاءات فانه - بعد أن ماتت أم الراوية - يذهب لزيارة صديق ويقابل أمه .

كان من الواضح أن أجاباتى عن استفساراتها عن اقاربى قد أثارت اهتمامها الحزين ، وكانها كانت وهى تستمع إلى تسترجع فى حزن ذكريات أيام سعيدة . ان ابنها قد خرج لبعض أمره . ونظرت إلى صامته دقيقة أو دقيقتين ثم انفجرت باكية . جلست قبالتها غير مستطيع أن أتصور ما أقول أو أفعل ، واستمرت هى فى مكانها دون أن تنظر إلى . واستشعرت الأسف نحوها فى بادىء الأمر ، ثم تساءلت عما إذا كان ينبغى لى أن إواسيها وكيف يكون لى ذلك ، ثم ارتبكت لأنها وضعتنى فى مثل هذا الموقف الحرج .

آوه ياآلهى ! ياله من أمر سخيف أن يستمر الانسان فى البكاء ! لقد أحببت أمك كثيرا ، كنا اصدقاء حميمين . . . . . نحن . . . . و .

وأخرجت منديلها وغطت وجهها به وواصلت بكاءها . وجدت نفسى مرة اخرى فى موقف حرج وظللت على هذه الحال فترة ليست بالقصيرة . وشعرت بالحيرة والأسف نحوها . كانت دموعها تبدو مخلصة صادقة ، ولكنى رأيت أنها لاتذرف هذا الدمع السخين حزنا على أمى بقدر ماتذرفه لكونها هى نفسها غير سعيدة الآن وقد كانت الأمور احسن حالا بكثير فى تلك الأيام التى تبكيها .

ويتملكنا على الفور الاحساس بدهاء الراوية وصدقه ونفاذ بصيرته . ولكن من غير المحتمل أن يقابل السيدة مرة أخرى كما لايحتمل أن نقابلها ، نحن أيضا ، وهكذا تتلاشى البصيرة النفاذة ، كما تتلاشى أشباهها من الأشياء فى الحياة بشعور متبلد من التشبط[1] والقلق . وهذا على وجه الدقة يحدث لأن وصفه للأشياء يصدق على الحياة بدرجة توهن اهتمامنا وتجعل حب استطلاعنا يبدو عبثا باطلا وحتى خارجا عن موضوع البحث أو غير مرتبط به . إن تولوستوى لم يؤت كما أوتى تشيكوف الموهبة التى يرفع بها الموضوعات العشوائية[2] وكل ما هو قليل الحظ سىء الطالع الى مستوى الفن حيث يشاركنا فيه . ولكى يجعل تولوستوى الناس يفهمون الحب . يقدمهم على هذه الصورة حتى نستطيع أن نفهمهم فهو يحتاج الى حبكة روائية على مستوى المجال الذى ينشر ، فيه شخصياته فى «الحرب والسلام» وهو فى حاجة لأن يستخدم بالقدر نفسه الاصطلاحات والتقاليد التى كانت الرواية تستعملها دائما .

ان منهج تولوستوى فى «الطفولة ، والصبا ، والشباب ،» يشبه كثيرا منهجه فى أول أعماله المكتوبة ، «حديث الأمس» الذى كان من المتوقع أن يعرض على نحو منظم تماما ما حدث له فى الأربع والعشرين ساعة الماضية . ان المفهوم لذى صلات رائعة مروعة بالتجربة القصصية فى القرن الحاضر . وكما هى الحال فى هذه التجارب يشكل المؤلف بوجوده الصعوبة الرئيسية التقنية ، لابوصفه شخصية ولكن بوصفه امبريزاريو[3] أو مخترعا ، ومما لاشك فيه أن اصطلاحات الرواية وتقاليدها تقدم لنا ، على أقل الفروض مهربا للمؤلف من فنه وتعطيه سلما يستطيع أن يرقى به لموضوعه ويترك إبداعه حسب إرداته وثمت بون شاسع بين شخصية تولوستوى كما تظهر فى «الحرب والسلام» و«أنا كارنينا» ، وبين وجوده كمبدع ومحلل ومسجل مذكرات فى «الطفولة ، والصبا ، والشباب ،» ان من العجيب أن رواية «ديفيدكوبر فيلد[4]» التى أعجب بها تولوستوى كثيرا والتى تحوى صفحات النصف الأول منها قسطا وافرا من الوضوح الأساسى والقوة الرئيسية فى «الطفولة»[5] تمزج بين الرواية ونمط «الطفولة» كليهما فى عمل فذ فريد . ان ديكنز ، مثل تولوستوى كان فى حاجة إلى

---

(١) وهن العزيمة -

(٢) العشوائى : هو كل ملقى أو مصنوع أو مختار من غير تدبير أو هدف معين .

(٣) مدير الفرقة الموسيقية - مدير الفرقة - المدير أو المنتج .

(٤) من تأليف تشارلس ديكنز .

(٥) كان ظهور هذا الكتاب يتوالى فى مجلة سوفريميك الروسية أعنى المعاصر (التى أسسها بوشكن) بينما كان تولوستوى يستغرق فى التأمل فى كتابه الشخصى ، ولمسة واحدة على الأقل - حب استطلاع ديفيد لحزنه بعد موت أمه وكبريائه فيه أمام زملائه فى المدرسة - ربما تكون قد أوحت إلى تولوستوى بتحليل للحالة العقلية نفسها .

اصطلاحات الرواية وتقاليدها ، ولكنه كان على النقيض منه مستعدا تمام الاستعداد لاستخدامها ليحتفظ بالحركة لعمل قد بلغ النهاية المنطقية لوجوده الذاتى المتميز ، اذ بالمرحلة التى تبدأ بوصول بطل الرواية إلى منزل العمة بتسى تروتوود تصل رواية «ديفيدكوبر فيلد» التى بهذا الوصف إلى نهايتها وتبدأ رواية جديدة تحمل العنوان نفسه . وتسود فترة تردد وفتور حينما نودع ديفيد وشخصية ديكنز الخاصة التى يمثلها اويعبر عنها ديفيد إلى حد بعيد ، وحينئذ تبدأ الحيوية المميزة المقررة رسميا لرواية من عمل ديكنز وتشرع فى استغراقنا وتسليتنا بطريقة مختلفة عن سابقتها . ان تولوستوى لايحاول اطلاقا الاقدام على هذا العمل المنطوى على جرأة ديكنز التى تميزه عمن عداه من الكتاب ، جرأة مقايضة الجياد[1] فى منتصف النهر ، ولكن مثل رواية «ديفيد كوبر فيلد» يظهر الفجوة العظيمة الموجودة بين العالم وبين منهج «طفولة» والحرب والسلام - وهى فجوة تمكن أن يقيم عليها قنطرة فى سلام بمحاولته الانتقالية لرواية «القوزاق» ، والتى يكون فيها أوليئين بديلا هزيلا لشخصية الراوية فى «الطفولة» حيث أنه لم يحقق المنزلة الرفيعة المخططة تخطيطا موضوعيا لشخصيتى اندروو بيير .

ان الموت فى كتاب «الطفولة» كارثة لا معنى لها ولامغزى ومشغولية تستغرق الاهتمام وتستحوذ عليه ، وهو خلو من المعنى أو المغزى ، لأن الضحية لم يكن له روح فى الرواية وهو يعزز مشاعر الرواية فقط . ولكن حينما يدور الحديث حول فن الرواية ، فان الموت يصبح جزءا من حبكة روائية ، ويكتسب بمعالجة تولوستوى له استقامة طبيعية تتفق مع هذه الحبكة المصطنعة ما يحدث فى حالات موت أندرو ، وبيتيا ، وكاراتيف ، والحاج مراد فى رواية تولوستوى الأخيرة . وفيها لايكون المشاهد بمفهوم تولوستوى ، الذى يحلل ليتعلم من ردود الفعل التى تصدر عن الباقين على قيد الحياة . ان من الأهمية بمكان أن الموت الذى يحرك المشاعر فى «الطفولة» - وهو موت المرضة العجوز ناتالياسافيشنا - لاتقوم به ردود الفعل عند الراوية ولكنه يحدث فى غيبته . ويمكن القول عنه فى بساطة أنه مثير فى اعتداله كاثارة موت السيدة العذراء فى صورة الرسام مانتجنا[2] أما موت شيخ القبيلة ، الحاج مراد ، فهو عمل طبيعى رائع روعة الذروة فى حدث رياضى فلا يوجد مكان آخر يتبع فيه تولوستوى أحداث اللحظات الأخيرة فى حياة الزاحفين نحو الموت بمثل هذه اليقظة وبمثل هذا الصدق البالغ الدقة .

---

(١) المثل السائر الانجليزى الكامل هو : اذا مادعت الحاجة إلى تبادل الجياد ، فلا تتبادلها فى عرض النهر ويعنى : اذا ما كانت المبادلات ضرورية فقم بها قبل أن تبلغ الازمة ذروتها .

(٢) فنان ايطالى هو أندريه مانتجنا (١٤٣١ - ١٥٠٦) .

لم يتحرك ولكنه مازال يشعر .

وحينما طعنه الحاج «أغا - الذى كان أول من وصل اليه - فى رأسه بخنجر كبير ، بدا له وكأن شخصا مايهوى على رأسه بمطرقة ، ولم يستطيع أن يدرك من هو هذا الذى كان يضربه ، أو السبب الذى من أجله كان يفعل ذلك . وكان ذلك شعوره الأخير الذى يربطه بجسده ، ثم عاد لايشعر بشىء ويجعل اعداؤه يركلون ويمزقون ذلك الشىء الذى انقطعت صلته به .

واذا ما خطر للانسان أن يفكر فى هذا ، فلن يجد شيئا عند الكاتب أكثر جسارة وجرأة من أن يضع نفسه داخل رجل يموت ثم يصف حياته فى اللحظات الأخيرة . ان تولوستوى يفعل هذا مع ايفان ايليتش كما يفعله مع الحاج مراد . ولكن بينما هو لايبذل أية محاولة من جانبه لكى يفسر أو يعترف بالثانى فان الأول كله من خلقه وابداعه . إن إحدى علامات الملكية هى استعمال الاستعارة الحازمة فى لحظاته الأخيرة : لقد بلغ الأمر حدا لم يسمح له فيه بالموت بطريقته الخاصة . إن الموت (كما هو ظاهر) هو أن يفقد الانسان وعيه بنفسه ، وهذا هو ما يفعله الحاج مراد ، ولكن تولوستوى يفترض الوعى ويعتبره أمرا مفروغا منه ويحتفظ به نيابة عن ايفان ايليتش . انه يدفع قسرا فى داخل «الغرارة السوداء» . ويشعر بأن مايلقاه من عذاب انما يعزى إلى إكراهه على الولوج فى الثقب الأسود بل - ان مصدره أكثر من ذلك - كان عجزه عن الدخول مباشرة فيه . لقد عاق دخوله فيه اعتقاده بأن حياته كانت حياة صالحة . ولكنه فى النهاية سقط فى الثقب ، «وهناك فى القاع كان النور» .

ان ماحدث له كان يشبه الاحساس الذى يشعر به الانسان فى عربة قطار سكة الحديد ، اذ يظن انه يسير إلى الخلف بينما هو يسير فى الحقيقة إلى الأمام ثم هو على حين غرة يشعر بحقيقة الاتجاه .

وتولوستوى - شأنه فيما قد فعل من قبل - يناوب بين الاستعارة التى استعملت للتعبير عن إحساس الموت والوصف الذى رآه المشاهد والوصف يترك فينا أعظم الأثر ولكنه ، كما أعتقد لايهز صميم المشاعر بأسمى مقاييس تولوستوى وأرفعها-اننا لنتأثر تأثرا عميقا عند قراءتنا الأولى لرواية ايفان ايليتش ، ولكن تطلعاتنا المحلقة عاليا تصاب ولاشك بخيبة الأمل حينما نعاود قراءتها . إن أهمية الرواية لتجل عن الوصف وتفرض على النفوس سلطانا جديرا بالاعتماد والقبول . ولكن وصف موت اندرو - وهو وصف يرى كأنه من تصوير أشخاص قد عرفناهم بالتدريج معرفة صادقة بمحض المصادفة ، لأنهم يشاركون مشاركة فعالة فى الدوام المصطنع للرواية ، والذى هو مع ذلك صادق وحق - يزيد من قوته فى هز مشاعرنا فى كل قراءة وهذا على الرغم من حقيقة أن عملية موت أندور تشبه كثيرا موت ايفان ايليتش فى روايتها ، وبقدر ما يمكن أن يكون هذا دلالة على الثقة يكون مجازيا أيضا ،

لأنه يكاد يساويه فى الاقناع فى الوقت نفسه . إن رؤ يا أنـدرو ، التى يحس فيها بـالموت كوحش يشق طريقة بالقوة من خلال باب يحاول هو عبثا أن يحتفظ به مغلقا ، هوبلاشك جثام[1] الاصحاء والاحياء ، وليس جثام من يموتون ويبـدو أن هذه الـرؤ يا هى رؤ يـا تولوستوى لاحلم أندرو ، وأن استعارات المؤلف وتعبيراته المجازية لها خاصية إزالة الفردية مما هو حادث مصادفة ولربما يكون تولوستوى قد وعى هذا وادركه ، فهو غالبا مايـرتاب فيها ، كالانسان الذى يجد لزاما عليه أن يرتاب فى استعارة تورجنيف النابضة بالحياة فى رواية فى «ليلة عيد الميلاد» .

ان الموت مثل الصياد الذى يصطاد سمكة ثم يتركها فى شبكته لبعض الوقت فى الماء ، فأن السمكة تظل تسبح هنا وهناك ولكن الشبكة تمسكها ، والصياد سيأخذها حين يشاء .

كم منا ، كأفراد ، نشعر بأنفسنا فى هذا الوضع ؟ واننا بوصفنا أفرادا ، لا استعارات نموت .

وهكذا يموت أندرو ، ولكن ايفان ايليتش لا يفعل ذلك . ان ايفـان ايليتش رجل عادى ، وتولوستوى يؤكد هذا باستمرار ، ولكنه يؤكد أيضا أنه نتيجة لمعالجته موضوع الموت كف ايفان ايليتش عن ان يكون معتادا . وهذا التغيير غـير طبيعى ولكنه تحكمى ومتكلف . لقد أضيفت إلى خلفية الصورة بتعليق لاذع مفصل من أشد أساليب تولوستوى تأثيرا - ان الأثاث وزخرف شقة لسكان من الطبقة العليا الوسطى فى مدينة بطرسبرج فى الثمانيات - يوصف وصفا متألقا - ولكنه ليس تفصيلا مؤثرا ، مثل وصف حفل آل برج فى «الحرب والسلام» ان القدر الذى حتم على ايفان ايليتش أن يلقى ذلك الحدث البسيط - ولكن المميت - وهو يصلح من طيات الستار من فوق سلم مدرج أمر يؤثر تأثيرا مروعا ، لأن الزخرف الداخلى ربما يكون موضوعا أكثر صلاحية من معظم النشاطات الانسانيـة للقانون الذى ينادى تولوستوى هنا به ليكون نمطا لكل نشاط ما خلا انقاذ روح المرء - قانون العائدات المضطردة النقص . وحينما عدلت الستائر عادت لا تسـر ولا تلفت الأنظار ، وأصبح لزاما على المشاهد أن يبحث عن موضوع آخر يبعث فى نفسه السرور او يشد اليه انتباهه ، ولكن تولوستوى يتجاهل حقيقة أن ايفان ايليتش - مثل معظم البشر العاديين - قادر تماما على العثور على هدف يبعث فيه السرور ويشد اليه انتباهه . وهو لن يفكر فى أن الحياة ، حتى فى أكثر ظروفها خلوا من الهدف ، غالبا ما تعيد تجديد نفسها . وعلى الرغم من أن فى امكاننا الاعتقاد بأن من المحتمل احيانا أن يبغض الرجل المريض زوجه لأنها تتمتع بصحة جيدة ، الا أن من غير المحتمل أن يبغضها كل الوقت ، «من كل قلبه» . وسيتعلق

(١) الجثام = الكابوس .

بها – بين الفينة والفينة ، على الأقل بوصفها شيئا معززا كل المعرفة لديه ، أحبه ذات مرة حبا انسانيا وجسديا . ولكن تولوستوى اقتنع فى سنيه الأخيرة من أجل هذا السبب بعينه بأن كل ما كان فى وقت ما موضع حب جسدى لابد وأن يصير مصدر نفور جسدى .

والأمر على كل حال ليس بهذه الصورة تماما ، وليس مما تتضمنه العبارة أن «حياته قد كانت فى أبسط صور الحياة وأكثرها ألفة ، ومن ثم كانت أشدها هو لا بحيث تفسد القصة . انه لا يوجد أحد أكثر قدرة واقتدارا من تولوستوى على امتاعنا والتأثير فينا بما يجزم به ويؤكده ، ويكاد لا يوجد انسجام تام فى «الحرب والسلام» بين القصص والنواحى التعليمية[1] كالذى يوجد بين جميع العناصر المتفاوتة . اننا لا نستطيع أن نعترض على احتقار تولوستوى للأطباء – وهو ظاهر إلى حد كبير فى «الحرب والسلام» و «آناكارنينا» كما هو واضح هنا – كلا ، اما حين ينسب كل هذه الأشياء الى ايفان ايليتش نفسه ، فإننا نتوقف عن الموافقة . ان من اللازم أن يكون موته مؤلما ، ولكن ليس بالطريقة التى نطيل فيها التفكير بارتياح خبيث . والحقيقة أن رد الفعل عند ايفان ايليتش نحو قدره كان له فى بادىء الأمر بساطة وطبيعية عالم الغرور العظيم المفتوح الذى عرفه تولوستوى جيد المعرفة ، عالم «الحرب والسلام» الذى يكون فيه السوليبسية[2] متطابقة مع تبادل العواطف .

إن القياس المنطقى الذى تعلمه من منطق كيزبوتير : أن كايوس رجل ، والرجال إلى زوال ، فكابوس اذن زائل» ، كان يبدو له دائما صحيحا بالتطبيق على كايوس ، لا على نفسه . ان كايوس – رجل بالمعنى المجرد – زائل وهذه قضية صحيحة تماما . ولكنه ليس كايوس ، وليس رجلا تجريديا ، انما هو مخلوق منفصل تماما عن الآخرين . لقد كان الصغير فانيا بأبيه وأمه ، ومع ميتا وفولوديا باللعب ، ومع الحوذى والمربية وفيما بعد مع كاتينا بكل أفراح الطفولة والصبا والشباب وأحزانها ومتعها . ماذا عسى أن يكون كايوس قد عرفه من رائحة تلك الكرة الجلدية المخططة التى فانيا كثير الغرام بها ؟ هل كان كايوس يقبل يد أمه مثله ؟ وهل كان حرير ثوبها يصدر حفيفا كهذا عند كايوس ؟ هل ثار وتمرد مثل ذلك التمرد فى المدرسة عند ما تكون الفطيرة التى تقدم له رديئة ؟ هل كان كايوس عاشقا مثل ذلك العشق ؟ هل كان باستطاعة كايوس أن يترأس انعقاد اجتماع كما فعل هو ؟ . «لقد كان كايوس زائلا حقا ، وكان الموت عليه حقا ، ولكن الأمر بالنسبة لى أنا ، الصغير فانيا ، ايفان ايليتش ، بكل أفكارى وعواطفى ، مختلف تماما . . ان الموت لا يمكن ان يكون حقا على ، لأن ذلك سيكون أمرا رهيبا لا يمكن احتماله .

---

(١) المعدة للتعليم ، مقصود به التعليم لا الفن الخالص .

(٢) سبق شرح هذا المصطلح فى الصفحات الماضية .

اننا نذكر احساس نيكولاى فى معركة ستشون جرابرن : «هل يمكن أن يكونوا قادمين نحوى ؟ ولماذا ؟ ألكى يقتلونى ؟ «أنا» ، الذى يغرم به الجميع ويحبونه ؟ وتذكر حب أمه له ، وحب أسرته ، وحب أصدقائه ، «وبداله أن نية العدو قتله مستحيلة» انه بلا شك هذا الاحساس ، لا «الاعتقاد» بأن حياته كانت حياة صالحة» ، هو الذى يجعل الموت مروعا لايفان ايليتش ؟ ونحن نعلم أن هذا الاحساس سيلح عليه الحاحا ينحدر به إلى المعاناة الجسدية ، ويختفى بين مثل هذه البقايا من ذكريات طفولته كما يذكرها عنه تـولوستـوى («طعم البرقوق الفرنسى وكيف يجعل الفم يتغضن») - يختفى من غير كرامة أخرى الا الكرامة الصادقة الصحيحة فى أن يحتفظ المرء بشخصيته . وهذه الكرامة تتطلب أن يقع موته على المستوى نفسه مثل «الزيارات ، والستائر والحفش[1] من أجل العشاء» ، لأن هذه كانت اساسيات حياته . فهو ليس الأمير أندور . ونحن نشفق عليه كما ينبغى لنا أن نشفق على حيوان يرغمه سيده على أن يؤدى لعبة ما غير طبيعية .

لقد قال شيتوف ملاحظا أنه قبل هداية تولوستوى وصف الحياة بأنها مثل حلبة سباق مسحورة : وفيما بعـد ، وصفها بـأنها كحجرة تعـذيب . ويضيف ميرسكى القـول بأن الخمسين سنة الأولى من حياته يمكن أن تعكس صورتها فى ذهاب ناتاشا الى حفلها الراقص لأول مرة ، والثلاثون سنة الأخيرة بايفان ايليتش وحقيبته السوداء . ولكننا نهتم بما حدث لمخلوقاته اكثر مما نهتم لما عسى أن يحل بشخصياته من أجل فكرة ثابتة ما . ونحن نرى ذلك يحدث فى «الحرب والسلام» ، مع كاراتيف والأمير أندور ، كما نـراه يحدث فى القصص الباكرة مثل «سترايدر» و «بوليكوشكا» . وعلى الرغم من إن العملية ليست سائدة فى كل مكان كما هى الحال فى قصص «سوناتة - كرويتسر» و «البعث» أو ايفان ايليتش» ، الا أنها اساسا العملية نفسها . ولكن من السهل أن ننسى إن تولوستوى قـادر كل القـدرة على الاختيار الدقيق للشخص الصحيح «لكى يحمله الرسالة أو ليشرح المثل أو الحكاية الرمزية ذات المغزى الأخلاقى وحينما يحدث هذا فإننا بشق النفس نشعر بالفائدة التى تعود علينا أكثر مما إذا - مثل ستيفا او دنييزوف - هو بدا شخصا حرا حرية كاملة .

يحدث هذا فى «السيد والانسان» ، الذى ألفه بعد سنوات قليلة من ظهـور «ايفان ايليتش» . بريخونوف ، تاجر يفخر بقدرته على أن يجرى صفقة المغبون بنشاط وينطلق فى زحافته مع خادمه نيكيتا فى رحلة تجارية . وتهب عاصفة ثلجية . يلجأ الأثنان إلى أسرة قروية غنية يحتميان بها . لم تكن حساسية تولوستوى للأشخاص والأشياء فى وقت ما أعظم مما هى عليه فى هذه المناسبة ، ويظهر هذان المسافران والأسرة التى يحتميان بها أمامنا فى

(١) سمك ضخم يستخرج منه الكافيار .

صورة واضحة نابضة بالحياة مثل صورة درون والياتيتش فى «الحرب والسلام» أو التاجر الذى يخدع ستيفا فى «آنا كارنينا» . وإذا المسافران يرحلان – والتاجر قد قر عزمه على متابعة الرحلة – ويتولى ابن الأسرة مرافقتهم ليرشدهم إلى الطريق ، وهو ينشد مرحا وبصوت مرتفع مقتبسات من قصيدة راسكن[1] «أمسية الشتاء» .

العواصف تحجب السماء بالظلام .
والحلقات الثلجية تدور عاصفة . . .

التى قرأها فى الكتاب الأول (لتعليم مبادئ القراءة) المدرس وتولوستوى لا يهتم لذكر عنوان القصيدة ولا لاسم مؤلفها الشاعر – إن أى روسى يقرأ قصته سيجد نفسه حافظا لهذه القصيدة عن ظهر قلب . ان عنصر الملهاة فى هذا (ان الدعابة عند تولوستوى ، على الرغم من أنها غامضة ومغرضة ، شىء يجىء الاعتراف به دائما يرتبط بحقيقة أن نظرته للشعر – وحتى شعر بوشكن – لم تكن سامية . ونحن نذكر كيف أن الراوية فى «الطفولة» خجل لأنه كتب قصيدة يحيى بها عيد ميلاد جدته ، يفرض عليه الشكل فيها أن يعبر عما يشعر بأنه ألوان من الرياء (. . . . . لماذا كتبت أكذوبة ؟ انه طبعا شعر وليس غير ذلك ، ولكن يجدر بى أن أفعل ذلك») وكيف أن زيف العلاقة بين بوريس وجولى كاراجينا ينعكس فى مختارات الأشعار التى كان يكتبها كل منهما إلى الآخر . ان الفكاهة هنا مرتبطة بالوصف والحقيقة : انها تردد ، فى نغمة أكثر دقة وأبعد عمقا ، التباين المقيت اللافت للنظر فى «أيفان ايليتش» بين المظهر الكاذب للحياة – اختيار الستارة وسمك الحفش للعشاء – وعاقبة الحياة والموت الحقيقية . أن قصيدة عن عاصفة ثلجية شىء – والعاصفة الثلجية نفسها شىء آخر : إن العاصفة الثلجية يمكن أن تقتل ، ومع ذلك فإن الشاعر لا يؤكد التباين بقسوة . ولقد رأى تولوستوى بجلاء إنه مما يدعو للاعجاب أن الشاب أمتع نفسه بمثل هذه الكلمات المناسبة وتعلمها للتعبير عما تفعله الطبيعة . إن التربية (أو التعليم) تزيد السعادة واعتبار الذات – هاتان القوتان اللتان تحكمان عالم رواية «الحرب والسلام» – ولا يرفض احد هنا السعادة واعتبار الذات .

ان بتروشكا الشاب لم يفكر فى الخطر . لقد عرف الطريق والحى كله جيد المعرفة ، وإن الأبيات الشعرية عن «الحلقات الثلجية تدور عاصفية» تصف ما كان يحدث بمهارة فائقة بحيث جعلته يشعر بالصلاح .

---

(١) راسكن ، جون (١٨١٩ – ١٩٠٠) شاعر انجليزى ولد فى لندن ، ولكن من أسرة تكاد تكون اسكلندية .

وبعد أن أرشدهم إلى الطريق ، يعود من حيث جاء . ولكن سرعان ما يضل المسافران طريقهما مرة أخرى ، وهما لا ينزعجان لذلك ، ويتدثران منكمشين فى معطفيهما (ان معطف بريخونوف أكثر سمكا من معطف خادمه) ويريحان الجواد . ويستمر تولوستوى فى سرد التفصيلات واحدة اثر اخرى الا أنه لم يكن فيها ما يفزع . (فى أثناء محادثاته مع جولد نويزر عقب على قصة من تأليف أندرييف بأنها بدت وكأنها تقول للقارىء فى أمل : هل أنت مرتعب الآن ؟ - هل أنت مرتعب الآن) . ويفكر بريخونوف فى مهمته ، ويوفق فى اشعال سجارة («وكان يسر دائما كلما نجح فى عمل ما يريد») وفى النهاية يحاول جاهدا أن يقرأ ساعته ليعرف الوقت ، وهو يظن أنه قارب الفجر ان الساعة الثانية عشرة وعشر دقائق . ان نيكيتا يغط فى نومه . ومع أنه غير منزعج جديا ، الا أنه الآن متململ بحيث لا يستطيع أن يبقى هادئا ساكنا ، ويحاول بريخونوف أن يمتطى صهوة جواده ، ويكون له ما أراد ، ثم ينطلق مسرعا ليحاول العثور على منزل . أما إذا ما كان قد عاد إلى نكينيا ، إذا ما كان قد عاد ، فيظل السؤال معلقا دون جواب - وربما لم يعد . ويشعر بالغضب من خادمه وبالسخط عليه لأنه ليس لديه عمل يخططه ويعيش من أجله ، ويبدو وكأنه قد خطط لنفسه عملا يعيش من أجله .

وعلى حين فجأة ظهرت أمامه مساحة صغيرة مظلمة ، ونبض بالفرح ، وسار نحو الغرض ، وهو يرى مسبقا فى خياله حوائط المنازل القروية ولكن الرقعة السوداء لم تكن ثابتة فى مكانها ، فقد ظلت تتحرك ولم تكن قرية ولكنها كانت بعض السوق[1] العالية لأشجار الافسنتين مرتفعة فى الهواء من خلال الجليد على التخوم الفاصلة بين حقلين ، وهى تتمايل يائسة تحت ضغط ضربات الريح التى كانت تميلها جميعا نحو جانب واحد وهى تصفر من بينها

إن المنظر يبعث فيه (وفينا) الشعور الحقيقى بالرعب . ويكافح المرة بعد المرة لكى يقنع نفسه بأنه يرى القرية ، ولكن الذى ظل يراه هو الصف نفسه من شجر الافسنتين[2] الذى تهيجه الريح . سار فى دائرة . وأخيرا وجد نفسه قد عاد إلى الزحافة ووجد نيكيتا النائم ، ينهض ويروى متأوها أنه يموت .

وقف فاسيلى اندرييفتش صامتا دون حراك نصف دقيقة . ثم عاد خطوة إلى الخلف على حين بغتة ، وبالاصرار نفسه الذى اعتاد أن يتصافح به تثبيتا لاتفاق على صفقة شراء طيبة ، وشمر أكمامه وبدا يجرف الثلج عن نيكيتا ومن داخل الزحافة وما أن أتم هذا العمل حتى

---

(١) جمع ساق .
(٢) الأفسنتين أو الورمود : شجر مر الثمر .

فك حزامه على عجل ، وفتح معطفه المصنوع من الفراء ، وبعد أن دفع نيكيتا إلى اسفل رقد فوقه ، لا يغطيه بمعطفه المصنوع من الفراء فحسب ولكن بجسمه كله ، الذى كان ينبعث منه الدفء . وبعد أن دفع فاسيلى اندرييفتش معطفه بين نيكيتا وبين جوانب الزحافة ، وهو يشد على أهدابه إلى أسفل بركبتيه رقد ووجهه إلى أسفل وقد ضغط برأسه على مقدمة الزحافة واذ ذاك عاد لا يسمع حركات الحصان ولا صفير الريح ، وانما كان يسمع صوت نيكيتا وحده . وفى بادىء الأمر ، ولوقت طويل ، كان نيكيتا يرقد دون حراك ، ثم تنهد عميقاً وتحرك .

استهل فاسيلى اندرييفتش الحديث قائلا : «هذا أنت ، وتقول انك تموت ! الزم السكون وانشد الدفء ، وتلك طريقنا . . . .»

ولكنه لدهشته العظيمة لم يستطع ان يقول اكثر مما قال ، لأن عيينيه امتلأتا بالدموع وبدأ فكه الاسفل يرتعش بسرعة . كف عن الحديث ولم يفعل شيئا سوى أن يزدرد اللعاب الذى غص به حلقه وفكر لنفسه قائلا : «يبدو أننى ارتعبت رعبا شديدا وضعفت ضعفا تاما .» ولم يكن هذا الضعف كريها فقط ، ولكنه كان ايضا مصدر ابتهاج غريب له لم يشعر بمثله قط من قبل .

قال لنفسه وهو يجرب حنانا جادا عجيبا : «تلك طريقنا !» وظل وقتا طويلا راقدا على ماهو عليه يمسح الدموع من عينيه على فرو معطفه ويدخل تحت ركبته طرف المعطف الأيمن الذى كانت الريح تدفع به إلى أعلى باستمرار .

ولكنه تاق توقا شديدا للبوح لشخص ما بالظروف البهجة التى يعيشها حتى أنه قال : «يا نيكيتا !» .

وصدر صوت من تحته يقول : «ان المكان مريح ودافىء !»

«ها أنت ذا ترى ياصديقى أنى كدت أهلك ، وأنك كنت عرضة لأن تتجمد ، وكان لزاما على . . . .»

ولكن فكيه بدآ مرة اخرى يرتعشان ، وعينيه تفيضان بالدموع ، ولم يستطيع أن يزيد على ذلك . . . . . .»

بعث نيكيتا الدفء فيه من أسفل ، ومعطفه الفرو الدفء فيه من أعلى . .

قال لنفسه : «لا خوف ، فلن نفقده فى هذه المرة !» مشيرا بذلك إلى تدفئته للفلاح متباهياكمايبا هى فى الحديث عما يبيع ويشترى .

وحينما يعثر عليهما القوم فى اليوم التالى ، يكون بريخونوف ميتا ، أما نيكيتا فيتردد فيه النفس فحسب ، ثم لا يلبث أن يبل . «وحينما وجد أنه لم يزل حيا كان أسفا أكثر منه مسرورا ، وبخاصة حينما تبين أن اصابع قدمية كانت متجمدة» .

إن هذا الوصف يفتقد تراكم التفصيلات المنهجى الهادىء الذى يشكل قسمة بارزة من قسمات القصة (ان التفصيلات فى قصة تولوستوى الباكرة المسماة «العاصفة الثلجية» تتسم - على قدم المساواة بها - بقوة الوصف ونبض الحياة فيها ولكن ينقصها هذا المنهج) ولست واثقا من أن «السيد والإنسان» ليست أكثر قصصة تاثيرا وتعبيرا ، بلغة تولوستوى واصطلاحه فى نظريته الشخصية للفن ، وأحسن ما كتب فى حياته . ان دوافع التاجر ، وقوته الفعالة ، ورغبته فى أن يشاركه رضاه الذاتى شخص آخر ، هى أن هذه المشاركة صفقة رابحة يعقدها ، فإن الحسبان الواضح بأنه باستمرار تدفئته نيكيتا سيظل هو دفيئا أيضا - كل هذا يجعل من مساعدة الخادم مثيرا للمشاعر ومقنعا معا . ان مغزى القصة مثير بدون عناء أو عنت ، لأن طبيعة بريخونوف وشخصيته قد رست قواعدها تماما وأجيز له أن يبقى أمينا لها فى كل مكان .

ويلاحظ ميرسكى أن موت بريخونوف - مثل موت ايفان ايليتش - «لا يثير شيئا أو يصوره نابضا بالحياة الا الرعب المطلق والحزن العظيم» ، ولكنه مخطىء فى ذلك دون ريب . وعلى كل حال ، فإنه ليس موت ايفان ايليتش الفعلى هو الذى يثير هذه المشاعر ، ولكنها الطريقة التى يدفعه بها تولوستوى اليه . والقارىء يستطيع أن يقتبس كلماته الشخصية التى يوجهها ضده - «حينما تفعل الشخصيات من طبيعتها الروحية ماليس فى مقدورها أن تفعله ، يكون ذلك شيئا رهيبا» . ان موت بريخونوف ، الذى يعنيه وحده كلية ويخصه تماما ، ليس مرعبا البتة ، ولكنه يهز المشاعر من أعماقها أيضا وليس بالمعنى الرهيب مطلقا ، الباعث على السخرية أنه يريدنا على الضحك والبكاء - صيغة مروعة حينما تستخدم عن عمد فى التعريف[1] بالكتاب أو إطراء العاطفية الروسية ، ولكنها هنا لا تقصر دون الحقيقة ولا تعدوها . وعلى العموم فان احساسنا تجاه فكاهة تولوستوى هى أنه هو نفسه غير مشغول بها ، وربما كان الأفضل القول بأنه يزدرى الفكرة الأساسية ، ولكنها تفلت من يده لا اراديا ، حينما يبلغ قصصه الذروة فى الفن .

٤ - ألوان من الحياة

ان قصة «السيد والإنسان» مثل من أحسن الأمثلة الصغيرة المبنى ، التى تصور لنا كيف أن الكاتب يستطيع أن يبسط القصة إلى غايتها ويعطيها الكثافة التى تجسد الخصائص الأساسية «للحرب والسلام» . ويرتبط ارتباطا وثيقا بطريقة تولوستوى التى يستخدم فيها الشخصية الروائية أو يدعها حرة طليقة من قيودها قدرته على الافادة - بالمعنى نفسه - من

---

(١) وصف الناشر لمحتويات الكتاب مطبوعا على غلاف جلده الورقى .

البيان والتفصيل . ولقد عابه البعض وظفر بالمديح والإعجاب من البعض الآخر فى حياته ، لأنه ينزع إلى أن يذكر كل شىء عن كل شىء ، ابتداء من الشحم على عجلة العربة إلى أظافر يدى زوجة الطبيب الكئيبة . ولقد قال له تورجنيف : الحق أن المرء لا يستطيع أن يبدد عشر صفحات لكى يصف ما فعله ن . ن . بيده . أن تفصيلات تولوستوى - فى أحسن صورها - لا تستوقفنا بكونها انتقيت من أجل تحقيق هدف معين ، ولا أنها جمعت بطريقة عشوائية ، ولكنها تلفت انظارنا بوصفها رمزا لنظام عظيم دائر ، مثل العدد الوافر من التجعدات على ظهر فيل متحرك . ويبدو أن التفصيلات قد وسعت مجال حركة القصص بدلا من أن تصيبها بالشلل ، فإنها من بعض النواحى تؤدى دون ريب غرضا معينا ، على الرغم من أنها تمنع هدف تولوستوى من أن يظهر بجلاء كاف . وحينما ندرك حقيقة ما يريد - بالمعنى المجد - المحدود من إحدى تفصيلاته ، نبدأ فى الإحساس على الفور بأننا مطاردون . ففى «ايفان ايليتش» يحضر صديق لمقابلة الأرملة بعد تشييع الجنازة ، ويجلس على حشية كبيرة سميكة مرتفعة ذات نوابض[1] تسمى «بف» .

أوشكت براسكوفيا فيدوروفنا أن تحذره لكى يختار مقعدا اخر ، ولكنها أحست أن فى مثل ذلك التحذير فى ظروفها الحاضرة خروجا على العرف والتقاليد ولهذا عدلت عن رأيها . واذ جلس بيتر ايفانوفتش على الحشية تذكر كيف أن ايفان ايليتش كان قد نسق هذه الحجرة واستشاره فى اختيار هذا الكريتون[2] القرنفلى اللون المزخرف بأوراق الشجر الخضراء . كانت الحجرة على سعتها تغص بالأثاث والتحف ، وحين كانت الارملة فى طريقها إلى الأريكة اشتبك شالها المصنوع من المخرم[3] الأسود بحافة المنضدة المنقوشة . ونهض بيتر ايفانوفتش ليخلصه منها ، وما أن تحررت نوابض الحشية من ثقله ، حتى نهضت هى ايضا ودفعته بقوة . وجعلت الأرملة تفك شالها بنفسها . أما بيتر ايفانوفتش فقد جلس ثانية ، وهو يكبت النوابض المتمردة فى الحشية تحته . ولكن الأرملة لم تستطع التخلص تماما من ورطتها ، ونهض بيتر ايفانوفتش مرة أخرى ، ومرة أخرى تمردت الحشية بل إنها جعلت تصر أيضا . . وحينما انتهى هذا كله اخرجت منديلا نظيفا من الكبريك[4] وطفقت تبكى ، وكانت هذه الحلقة فى قصة الشال والصراع مع الحشية قد هدأت من عواطف بيتر ايفانوفتش فجلس هناك متجهم الوجه .

---

(١) النوابض : جمع نابض وهو الزمبكك أو الزمبرك ، وبرود بها المقاعد المزازة .
(٢) الكريتون : قماش قطنى متين مطبوع .
(٣) المخرم : الدنتلة .
(٤) قماش قطنى أو كتانى ناعم .

ليس فى هذا ما يبعث على العجب ولكنه التصميم وحده ، إن مثل هذه المفهومات التوضيحية هى السلعة المتوافرة عند أدنى الكتاب مرتبة وأقلهم شأناً . إنه لمما يبعث على الدهشة والاستغراب إن مؤلف «الطفولة» من جانب ، و«السيد والإنسان» من جانب آخر ، يجب أن يلجأ اليها . ولكن يجب الإعتراف بأن هذه اللمسة من الشك - سواء أكانت متعمدة ، كما نرى حينما يكون مدفوعاً بنزعة الإسراف فى القاء المواعظ على الناس يواجههم بها ، أم كانت مجرد عمل غير متعمد أو مقصود تماماً - هى أخص خصائص تولوستوى وأبرز سماته . ان مثل هذا النظام المترامى الاطراف لا يمكن أن يصطبغ بالذوق السليم . وفى الفقرة التى تصف الحديقة المهجورة فى بولد هيلز والفتيات الصغيرات اللاتى يحملن ثمرات البرقوق ، نجده يصف فلاحاً «بأنه يجلس على مقعد من مقاعد الحدائق» كما تجلس ذبابة جامدة على وجه حبيب قدمات . «انه تشبيه جدير بشاعر من المرتبة العاشرة ، أو بطالب مبكر النضج فى الصف السادس . ولكن بعد سطور قليلة تتوافر لنا المقارنة التولوستوية الكاملة بين حشد الجند وهم يستحمون فى البركة وبين «سمك الشبوط[(١)] المكبوس فى مرشة[(٢)] .

ولا بأس هنا من أن يقارن الانسان بين هذين التشبيهين وبين هذه الاستعارة الرشيقة المعروفة عن تورجنيف فى مستهل قصة «الحب الأول» . «كانت خيالاتى ترفرف حول الصور نفسها كما تصطفق أجنحة طيور الخطاف حول ناقوس برج فى الفجر» ان هذا التشبيه شعرى وفاتن ، ونحن نتذكره : حقا إننانهتم بتذكره مسبقا - اذا صح التعبير - حينما نقرؤ ه لأول مرة ويبدو الوصف مبشرا بالنجاح مشتملا على الكثير من الحبكة الروائية ، فهو لا يستوقف النظر ، ولا يسترعى الانتباه إلى نفسه فى افراط ، ولكنه يوحى بأن ما سيجىء موجود من قبل وقد أرسيت قواعده وكان موضوع العناية والاهتمام . وهذا يصدق - بصفة عامة - على تعبيرات تورجنيف اللبقة الوصفية ، فهى تنطوى بداهة على أن المؤلف نقطة ثابتة ، وأن العمل الفنى شبيه بلعبة اليويو التى تبسط نفسها بعيدا إلى المدى الذى يسمح به طول الخيط المعلقة فيه الكرة ، ثم تنكمش عائدة إلى وضعها الأول من جديد . أن تولوستوى ليس نقطة ثابتة ، فهو دائما ، وباطراد ، فى حركة دائبة ، وهو يحملنا معه فى حركته . ان بهجته بالموضوع فى حد ذاته ، واستفاضته فى تدوينه تشبه حال رجل فى قطار لا يريد ان يفوته شىء مما يمر به ، رجل فى قطار محمول بقوة تنطلق به قدما إلى الأمام ، قوة اعظم من إحساسه الشخصى بالكلمات . إن رحلات السكة الحديدية بارزة دائما فى كتابات

(١) سمك نهرى كثير الحسك .

(٢) وعاء يرش فيه الماء على النبات .

تولوستوى ، مثل رحلة آنا من موسكو إلى بطرسبرج ، أو أنطلاقة نيخليودوف إلى سيبيريا . أن جميع تفصيلاته وملاحظاته تعتمد على هذه الحركة المستمرة المندفعة إلى الأمام ، والتى لا تتوقف أبدا فى أثناء حياته الطويلة من أولها إلى أخرها .

تبدو معظم الوسائل والحيل[1] التى نعترض عليها - ولكن ليس الاعتراض على الفصول الإضافية ، التى تشكل إلى حد بعيد جدا جزءا من جريان الأسلوب المنساب إلى الامام - إنها خارج هذه الحركة ، لا تعوقها ، اذ أنها غير جوهرية فيها . ونحن لا نجد مثل هذه الحركة فى دستويفسكى حيث تتكرر الانماط وتتحقق دراميا . كما نجدها بالتأكيد ايضا فى د . هـ . لورنس ، ولكننا نشعر معه فى غالب الاحيان بأنه لا يوجد أمامنا فراغ كاف ، وسرعان ما ننتهى إلى الدوران فى حلقة مفرغة . ويبدو أن فضاء لا نهائيا يمتد أمام تولوستوى ، والرنين الساحر فى أدب التريوكا[2] الروسى ، وقعقعة حوافر الخيل ، والقطار المندفع - تبدو وكأنها جميعاً تندمج فى حركته إلى الامام . فهو لا يدخل قط إلى (أمكنة) غيره من الكتاب الروسيين ، ويبدو أنه يقدر الماضى ، فوق كل صفات الثبات ، والاستمرار . . . . . ومع ذلك فان تقدمه يبدو دائما أعظم من تقدمهم وأشد منه جرأة .

إنه ، مثل تيار الحياة نفسها ، يصعب تذكره . ماذا كنت أصنع فى يوم الخميس من الأسبوع الماضى ؟ متى رأيت تيموخين للمرة الأخيرة ؟ متى تدله (الأمير العجوز) بالآنسة بوريين ؟ تبدو هذه الأسئلة من نمط واحد . أن الذين قرأوا رواية «الحرب والسلام» غير مرة ، واستمتعوا بها أكبر استمتاع ، لا يستطيعون فى الغالب أن يتذكروا شيئا عنها إلا بشق النفس . ولكن بمقدور هؤلاء الأشخاص أنفسهم أن يستعيدوا كل حبكات ثاكرى[3] وترولّلوب ، وماقالته[4] ، شخصيات ديكنز ، وجورج[5] اليوت عن شخصياتها ، وكل خطاب وكل محادثة فى كتابات جين اوستن[6] . أن أسئلة متباينة عن عملية الفن تطرحها طبقة الكتاب العظام الذين نذكرهم ، والذين ما نزال لا نذكرهم . فإننا نكون فى وضع أفضل للتذكر ، ربما حين نحمل أنفسنا على التأويل والتفسير ، ونشغل العقل شغلا تاماً فى مجهود معقد لتقدير العمل الأدبى حق قدره . ونحن نذكر ، حقا ، حساسيتنا وقدرتنا

---

(١) الحيلة : شىء فى الأثر الادبى يراد به تحقيق غرض معين (صورة بلاغية ، أسلوب خاص فى الرواية أو السرد . . .

(٢) التريوكا : عربة روسية يجرها ثلاثة جياد متراصة .

(٣) ثكارى ، وليم ماكبيث (١٨١١ - ١٨٦٣) - (٤) ترولّلوب ، انتونى (١٨١٥ - ١٨٨٨) روائيان انجليزيان .

(٥) ايليوت ، جورج (مارى آن ايفانز) - (١٨١٩ - ١٨٨٠) روائية انجليزيه .

(٦) أوستن ، جين (١٧٧٥ - ١٨١٧)

الشخصية على الفهم والادراك ، كما نذكر قدرات المؤلف فيها سواء بسواء . وهذا لا يحدث مع تولوستوى . ان المتعة فى «الحرب والسلام» ، خالصة لا تشوبها شائبة بصفة خاصة ، لأنها عاجلة ولا يبدو فيها تحد لمقدرتنا . على التعديل ، أو - كما قال ميل[1] عن كانط[2] - «لفهم ماسوف يفعله تولوستوى المسكين» . ان تولوستوى على العكس من أى مؤلف آخر ، يشعر الناقد بأن من الممكن - إلى حد بعيد - الاستغناء عن وظيفته .

هذا هو إذن أثر الحياة الرئيسى فى تولوستوى . ولكن الا نذكر بالتأكيد تلك القطع الأدبية وليدة الدراسة والتروى ، والاجزاء البارزة فى الأعمال الفنية ؟ فإذا بلغت حد الكمال كان ذلك ادعى إلى كثرة تذكرها ولكنها لا تبلغ حد الكمال قط ولا تقدم لنا كلمحات من الأعمال الفنية الممتازة التى تظهر فى الوقت المناسب . ولقد رغب بعض النقاد من قبل بيرسى لوبوك فى طبع رواية «الحرب و السلام» طبعة موجزة ولكن هذا الموجز يكون عملا غير محتمل . وهذه الكلمة ليست قوية القوة الكافية ، لأنه حيثما تكون ناتاشا تنشد أغنيتها فى منزل العم ، أو حينما يكون نيكولاى فى الصيد ، فان جوهر الأنشودة[3] الرعوية الذى يشيع فى جو الرواية يمكن أن يصبح قويا قوة خطرة . ولكن جوهرها (الأنشودة الرعوية) إذا مازاد معنى وقوة فربما وصل الأمر إلى أبعد من هذا ، إذ يمكن أن يصبح طاغياً طغياناً تاماً ، بل ربما أصبح باعثا على الغثيان . وفى لحظات مثل هذه نتذكر مدى الجرأة التى تكشف عنها أنانية الكاتب العظيم وكيف يقتصر على طبقة معينة - بالاصطلاح الطبقى - وعلى امتيازاتها . لقد كانت روسيا تنتسب إلى تولوستوى لأنها كانت تنتسب ، فى الواقع ، إلى طبقته . أن الأحساس بالأطمئنان فى ملكية الماضى هو معادل سابق لذلك الاحساس الشنيع الضار الطائفى بالملكية الذى نفخ - إلى حد أبعد كثيراً من البرنامج الثورى للقادة البولشوفيك - الحياة فى جمهور الشعب ودفعه إلى العمل فى عام ١٩١٧ وكفل نجاح الثورة . إن المطاف قد انتهى بشعار تولوستوى الغريزى : «ان روسيا تنتسب إلى» إلى أن يردده العامل العجوز صائحا بأعلى صوته فى الشوارع بفرح شديد لا يصدق ، : «كل بتروغراد ، كل روسيا تنتسب « لى » ان الثقة الضخمة فى «الحرب و السلام» تتوقف على صدق الدعوى السابقة ، وهو صدق واضح وطاغ بحيث أصبح من الضرورى فى النهاية إفساح المجال أمام الدعوى التى قامت فيما بعد . ومهما كانت نقائص النظام الجديد ، فإن زيارة لروسيا تكفى لا قناع الإنسان بأن الروسيين لما يفيقوا بعد من نشوة الفرح الذى احتواهم لشعورهم بأنهم صاروا ملاك بلادهم ، كما كان تولوستوى يملك بلاده .

---

(١) الفيلسوف الانجليزى جون ستيوارت ميل (١٨٠٦ - ١٨٧٣)

(٢) الفيلسوف ايمانويل كانط .

(٣) قصيدة بسيطة تصف الحياة الريفية أو المشاهد المتعلقة بالرعاة .

٥ - «التفاهم» و «الاستغراب[1]»

أن الحيوية البدائية بهذا المعنى للملكية تذكرنا بالطفولة ، وبأن كل شيء تقريباً فى «الحرب و السلام» ينبع من عالم الطفولة ثم يعود إليها من أجل الحكم لها أو عليها . إنها مصدر الحياة والإحساس ، وخلفية الأنشودة الرعوية . إن الأنشودة الرعوية لها كل طاقة ميول الطفولة الفطرية - وما تزال تطالب بالمزيد ، المزيد ---- أن آناتول كوراجين يصيح طالباً مزيداً من عربات «الترويكا» ، ومزيدا من الشمبانيا ، ومزيدا من موسيقى الغجر يذكرنا بصيحة النسوة الحادة العاطلة من المعنى التى اعتادت ناتاشا الصغيرة أن تطلقها . أما صيحة كوراجين فهى الصورة الفاسدة لذلك الولع الذى يبقى كل مرحلة من مراحل حياة ناتاشا على اتصال بحياتها كطفلة - أن اتصالاتها مع بيير فيما يتعلق بالزواج هى رجع صدى الاتصالات بين الأطفال فى الأسرة . وهذا يعتمد على «التفاهم» الذى يشرحه فى كتاب «الشباب» وهو صفة يتميز بها تولوستوى خاصة .

وباستثناء الملكات العامة ، التى تنمو وتتطور تبعا لحالة الفرد ، والعقل ، والادراك والأحساس الفنى ، توجد قدرة أخرى تتطور وتنمو فى جماعات مختلفة من المجتمع وبخاصة فى الأسر ، أطلق عليها أسم «التفاهم» المتبادل . إن جوهر هذه القدرة يكمن فى إحساس بالتناسب متفق عليه ونظرة ذاتية للأشياء مسلم بها . إن عضوين من زمرة واحدة ، أو من أسرة واحدة ، لهما هذه الملكة يستطيعان دائما أن يطلقا التعبير عن شعورهما إلى درجة معينة لا يرى كلاهما فيها بعدها الإعبارات جوفاء . وفى وقت واحد معا يلاحظا كلاهما أين ينتهى الاطراء ويبدأ التهكم ، أين يتوقف الحماس ويحل محله الادعاء ---- وجميع هذه المعانى قد تبدو مختلفة تماماً لا ناس تملكهم حالات مختلفة من الادراك ، وأناس على قدر متساو من الادراك يرون كل شيء تقع عليه أبصارهم على نحو متطابق فى ضوء مضحك ، أو جميل أو منفر . ولكى يسهل أعضاء جماعة أو أفراد أسرة على أنفسهم هذا التفاهم المشترك فانهم غالباً ما يبتكرون لغة وتعبيرات خاصة بهم ، أو حتى كلمات تظهر الفروق الدقيقة بين بعضها وبعض ، غير تلك الموجودة عند الناس الآخرين . . إن دوبكوف انسجم فى جماعتنا تماما و «فهم» ، ولكن ديمترى نيخليودوف كان متبلد الذهن فى هذا الشأن على الرغم من أنه يفوقنا ذكاء إلى حد بعيد .

إن هذا التفاهم بين أعضاء الأسرة الواحدة فى مؤلفات «الطفولة» و «الصبا» ، و«الشباب» هو أيضاً تفاهم - جوهرى ، وفى بعض الأحيان متماسك ومترابط منطقيا تقريباً -- موجود بين تولوستوى والقارىء . وهو يعتمد علينا فى ملاحظة الفكرة الأساسية

(١) وجد الشيء أو عده غريبا .

فى الفكاهات الخاصة التى تجعلنا نتفجر بصرخات من الضحك السعيد ، العديم المعنى ، وأحياناً بالضحك الخبيث . كان فولوديكا يردد صائحا : «كاتيـا ، الروسيـون ؟» بنغمة استفهامية خاصة ذات معنى عنده وحده وعند أخيه الراوية الذى يستمر فى زحفه بين سوق شجيرات الفريز[1] وهو يردد لنفسه بلا انقطاع هذه العبارة «وبالعشرينات وبالسبعات . إن محاولة «التفاهم» هذه كثيراً ما عمل كتاب اخرون على محاكاتها منذ ذلك الحين ، ولكن من اخطارها انعدام الترابط المنطقى ، أو الإنحراف الذى ينتقل بنا من نمط من الدقة الشخصية إلى آخر ، حتى يسلمنا فى النهاية إلى الضجر . وبالاضافة إلى ذلك ، فهناك تعارض بين المحاولة الشخصية من أجل التفاهم والتعميم ، وأسلوب الروايـة الذى يتسم بـاستعادة الأحداث الماضية والتأمل : ربما كان هذا هو ما جال بخاطر تولوستوى حينما تحدث فيها بعد عن الكتاب بوصفه «مكتوباً من غير اخلاص بالمعنى الأدبى» ، وعن سبب توقفه فجأة دون اتمام العمل كله ، الذى كان يريد ان يطلق عليه «أربعة عهود من التطور» ، والذى كان قد وضع خطته . أن فى «الحرب والسلام» يتوحد القصص وتنشأ عناصر التفكـك فى حياة الاسرة وتتركز فى الأنماط التقليدية للأنشودة الرعوية والملحمة . وبـدلا من الالتجاء إلى تفاهم يتبعه تفسير طنان قليلا ، آثرنا الشفافية الوصفية . فنحن نتعلم مثلا ، أنـه حينما يكون شبان آل رستوف يتحدثون ، فان سونيا (مثل ليوباوكاتيا) «لا تجاريهم على الرغم من أنها كانت تشاركهم فى الذكريات» ولكنها «استمتعت لمتعتهم وحاولت أن تتكيف مع هذا الجو» .

إن فى الوضوح كسبا عظيما وتحديدا للهدف فى الحياة الأسرية فى «الحرب والسلام» ولكنه على حساب هذه الدقة الرائعة ، الفاتنة غير الحاسمة ، التى تسود كتاب «الطفولة» ، وإذ كان كل شىء فى الكتاب العظيم يجب أن تتوافر له المتابعة أصبح من الواجب أن تترك الكثير أيضاً . أن كمال هذا الكتاب أخدوعة[2] رائعة ، وأن نبضه المطرد بالحياة يحملنا إلى الأمام قدماً قبل أن تأخذ اناشيد الرعاة شكلا نهائيا فى أوضاع[3] من شأنها أن تكشف عن الحيلة فى بناء هذه الأناشيد والذى تغفله فى هذا البناء . إن ابرز المحذوفات وأكثرها جذباً للأنظار لون الوعى الجنسى الذى ينفذ خلال «الطفولة» . أنه ليتحتم علينا أن نتذكر ، دون ريب ، أن نسخة «الحرب والسلام» التى فى حوزتنا كانت الكونتيسة تولوستوى قد أعدتها للصحافة ، وأن صراحة القول فى مسوداتها الباكرة أكثر مما اردا المؤلف لها أن تكون . «أنها فى حاجة إلى زوج ، بل حتى إلى زوجين» . هذا ما قاله تولوستوى فى الرواية عن ناتاشا ،

---

(١) الفريز = الفراولة أو الشليك .
(٢) الأخدوعة : صورة خادعة أو مضللة للبصر - شىء خادع أو مضلل عقليا .
(٣) جمع الوضعة : الوضع الخاص يتخذ فى مناسبة خاصة .

كما أنه وصف هيلين بقوله : أنها «قطعة جميلة من اللحم ترتدى قميصا» فهذه التعليقات الصريحة المكشوفة لا وجود لها فى الكتاب ، إذ نجد النشاط الجنسى - حتى نشاط هيلين - يأخذ صورة عامة ويصطبغ بالمثالية على المستوى الملحمى . تولوستوى أقل نجاحا مع الرجال وهو يعالج موضوع الجنس معالجة ادبية تجعله مثالياً ، إن الرغبة الجنسية عند الذكر مختلسة بصورة عجيبة ، وان الحشمة فى الحياة جوهرية للعمل العظيم إلى الحد الذى يجعله يهتم لها ويحسب حسابها ، ويبدو أنها لا تجد لها مكانا فى تآلف الأمة والأسرة . إن أهمية هذا القول عظيمة جداً . فان تولوستوى لم يفعل سوى أن أبدع عالماً يبدو أنه يحتوى الحقيقة كلها بأن منع من التسرب إليه كل ما من شأنه أن يزعجه أو يقلقه .

ولرب قائل يقول : أن تولوستوى كان يستمتع بالتأمل فى الجنس عند الأنثى (بكل ما تتضمنه تلك المتعة فى مثل هذا العمل الخلاق) ولكنه كان يمقت التأمل فى الجنس عنده أو عند غيره من الرجال . أن ما أسفر عنه زواجه من نتائج عجيبة يمكن ادراكه بلغة الحياة الجنسية عند المرأة التى يكون الرجل عندها آلة سلبية فحسب . أن بيير وليفين كليهما ، فى آنا كارنينا» يدهشان للخضوع التام لمتطلبات الأسرة التى تأمر بها زوجتاهما ، ولكن هذا الخضوع يرضى غرورهما ويسلمان به . انه جزء من طبيعة الأشياء . وليس من مستلزمات الحياة الزوجية فحسب .

وقف نصف وقفة ، بغية أن يجول فى المكان ، ولكن العمة أعطته علبة السعوط ، وهى تمررها من خلف ظهر هيلين . وانحنت هيلين إلى الأمام لتفسح لها طريقاً ، ونظرت فيما حولها وهى تبتسم . لقد كانت ، كشأنها دائما فى الحفلات المسائية ، ترتدى ثوبا من الطراز السائد آنئذ ينزل تحت الرقبة وأسفل العنق مفتوحا إلى مسافة طويلة جداً . إن جذعها الذى كان يبدو دائما مثل المرمر فى عينى بيير ، كان قريباً منه إلى حد أن عينيه القصيرتى النظر لم تستطيعا رؤية شىء سوى الفتنة النابضة بالحياة فى جيدها وكتفيها ، وكانت قريبة من شفتيه حتى أنه لم يكن فى حاجة إلا إلى أن ينحنى قليلاً لكى يلمسها . لقد كان يحس بدفء جسدها وينشق رائحة العطر الذى يفوح منها ويسمع صرير المشد حول خصرها ورد فيها كلما تحركت . لم ير أن جمالها المرمرى يشكل كلا كاملاً مع ردائها ، ولكنه لم ير إلا أن ثيابها تغطى كل فتنة جسدها ، وما أن أدرك هذا حتى بات لا يتمالك نفسه من الشعور به ، كما لا نستطيع تماما أن نجدد وهما قد أدركنا حقيقته فيما مضى .

وبدا أن هيلين تتساءل قائلة : «وعلى هذا فأنت لم تلحظ قط من قبل كم أنا جميلة ؟ «وقالت نظرتها العجلى :» وكنت لم تلحظ أنى امرأة ؟ نعم ، أنا امرأة قد يحتوينى أى رجل . . وقد تكون أنت أيضاً ذلك الرجل . » وفى تلك اللحظة شعر بيير أن هيلين ، ليس بمقدورها فحسب ، ولكن يجب أيضا أن تكون زوجتة ، ولا يمكن أن يختلف الوضع عن ذلك .

ان تولوستوى كالمؤلف الموسيقى يحول الحياة الحقيقية ، حتى زواياها - مثل لمسة هيلين وهى تحنى كتفيها إلى الأمام وعلبة السعوط تمرر خلفها - إلى الايقاع الذى ينساب فى الفقرة كلها . كان لا بد أن تحدث هذه اللمسة ، ولقد كانت لمسة يد صناع كعزف لحن وقع من قلبين موقعاً حسناً فعمل بسحره كله ، وكأنه بتناغم وانسجام ، على تقارب ، و انجذاب شاب مليح تمتع بالعافية نحو شابة على حسن ورواء . . «إن الشعور الإنسانى هنا قد ساد كل شيء آخر وطغى عليه وحلق عالياً فوق كل ثرثرة مفتعلة . «وكأنى بسونيا وهى فى نزهتها فى مركبة الترويكا» يهتف بها صوت يقول : إنه الآن يجب أن يتقرر مصيرها وإلا فلن يتقرر إلى الأبد ، إن النغمة الموسيقية الغالبة فى هذا اللحن المنسجم هى الأنثى ، ويشرف الأمير فاسيلى كرب المنزل الملحمى من جانب وكقواد خنثى من جانب آخر . إن وجهـه الذى يفيض عادة بالميل إلى عمل الخير والشعور الودى نحو الآخرين ، يصبح عرضة أحياناً «لأن يتخذ التعبير الصارم البغيض الذى يتميز به» . وعلى الرغم من أن ابنته على شاكلته فان موقفه نادراً ما يكون موقف الأبوة . فهو يخاطبها «بنغمة الامبالاة المألوفة فى الحنان الطبيعى عند الآباء الذين درجوا على أن يدللوا أبناءهم منذ الطفولة ، ولكى الأمير فاسيلى كان قد اكتسبه من محاكاة الآباء الآخرين . «وعلى النحو المشار إليه ، برغم كل شيء ، حذا معظم الآباء هذا الحذو ! ولكن المشهد كله الذى قد يشكل فى «ايفان ايليتش» كابوسا من النفاق والقبح ينسجم هنا ويمتلىء بالبهجة والسرور . أن الذريعة ، وهى عـلى غرار مـا يتخذه ترولوب من ذرائع ، التى يرغم بها الأمير فاسيلى بيير على قبـول مصيره تتـطلب فى يدى تولوستوى حيوية تشبه حيوية موزار ، كما لو كان الأمير قائد فرقة موسيقية تعزف المقطع الأخير من لحن موسيقى منمق . وتسوس هيلين سخف الالحاح الجنسى برشاقتها المعهودة كما فعلت حينما انحنت إلى الأمام لتفسح لعلبة السعوط مكاناً تمر فيه من خلف ظهرها .

قالت ، وهى تشير إلى نظاراته : آوه ، أخلعها . . . هذه . . .» .

خلعها بيير ، وبدت فى عينيه اللتين رفع عنهما النظارات لفوره نظرة مذعورة بـاحثة بالاضافة إلى النظرة الغريبة المستقرة فيهما . وهم بالانحناء على يدهـا وتقبيلها ، ولكنهـا بحركة سريعة وحشية ، أو تكاد ، من رأسها اعترضت شفتيه بشفتيها . ولقد ذهل بيير لمرأ وجهها بتعبيره المتيقظ المهتاج ، إلى حد بغيض .

فكر بيير لنفسه : «لقد فات الأوان الآن ، بالإضافة إلى» أنى أهيم بهاحبا» . وقال لها بالفرنسية ، وهو يتذكر ما يجب أن يقال فى مثل هذه اللحظات : «أنى أهيم بك حبا !» .

حسن ، ربما لم يكن الموقف رشيقاً تماماً ! إنها ابنة ابيها . وينهى تولوستوى المشهـد باشارة توحى بأنه على وشك أن يعود إلى تقنيته الساحرة ، التقنية التى أطلق عليها الناقد الروسى شكلوفسكى «جعلها غريبة» .

هذه العبارة الملهمة تشير إلى استعمال تولوستوى لحيلة[١] أدبية ساخرة شاعت فى القرن الثامن عشر ، وكان يؤثرها كثيراً فولتير الذى أعجب به أيما اعجاب ، والذى يصف جنداً يدقون الطبول بأنهم قتلة يرتفعون إلى ستة أقدام طولا ، ويرتدون حللا قرمزية ، ويقرعون جلود حمير منتفخة . ان الهدف هو الكشف عما يؤكد العقل أو «الفطرة السليمة الصافية[٢]» إنه حقيقى صادق فيما يتصل بموضوع يحيطه اللغو الرومانسى والتغرضات القديمة من كل جانب . إنه لأمر بالغ الأهمية فى رواية «الحرب والسلام» وغالباً ما سيكون لنا أيضا سبباً يبرر ملاحظتنا لهذه الحيلة مرة أخرى . إن من الأمثال الواضحة لاستمرار أستعمالها زيارة ناتاشا للأوبرا ، وطقوس تنصيب بيير عضواً فى الزمرة الماسونية . إنه لأمر شائع فى مشاهد المعارك الحربية حيث تندمج مع ما تعلمه تولوستوى من أسلوب ستندال الواقعى الخالى من التأكيد ، كما هى الحال فى المشهد حينما يقتل جواد نيكولاى تحته فى معركة ستشون جرابيرن ، أو فى أوستروفنا ، حينما يطعن الدراجون[٣] الفرنسى بسيفه الضالع[٤] ويأسره . أن تولوستوى لا يستعمل هذه الحيلة فى أشكال مختلفة كثيرة لمعالجة شىء واحد فحسب ، ولكنه يستعملها أيضا موشاة بمناهج أخرى للقصص ليمدنا بالفروق الدقيقة التى لا نكاد ندركها . ففى معركة ستشون جرابيرن ، قبلا ، يفتتن نيكولاى إذ يتبين ، قبل أن يبدو أن سقطة جواده لا مفر منها ، أنه قد «جعلها مستغربة» . إن الحرب تبدو منطبقة كل الانطباق على ما كان يرجو ويتصور ، وهو يهاجم مندفعاً إلى الأمام ملوحاً بسيفه - تماماً كما يبدو فى صور المعارك - صائحاً صيحة النصر «هوراه» وقد اثمله الأمل بقتل شخص ما .

إن فولتير وسويفت[٥] يستعملان منهج - «أجعلها مستغربة» بوصفه هجاء : ويستعمله تولوستوى دراميا . لأنه يرى «الكتاب الهجائيين الشىء كما هو فى الحقيقة والواقع ، ولكنه عند تولوستوى يظهر طريقاً واحدة لرؤيته (الشىء الواحد) . إن مناهجه الأخرى فى القصص تسجل الحقيقة بأن لرؤية الشىء الواحد طرائق أخرى . ففى نهاية مشهد الخطبة يقول بير لهيلين «أنى أحبك» ، وهو يذكر ما يجب أن يقال فى مثل هذه المناسبات . إن المعنى وراء هذا هو أن أمثال هذه المشاهد رياء وسخف تامان وأن تولوستوى يعيد إلى أذهاننا شعوراً بهذا ويذكرنا به . ونحن بلا شك فى حاجة إلى التذكرة ، لأن

---

(١) شىء فى الاثر الأدبى يراد به تحقيق غرض معين (صورة بلاغية ، أسلوب خاص فى الرواية والسرد . . . . الخ .

(٢) الحكم على الأشياء بصورة صائبة وحصيفة .

(٣) جندى فى سلاح الفرسان .

(٤) السيف الضالع = سيف وحيد الحد اعقف قليلا (يستعمله الفرسان) .

(٥) جوناثان سويفت (١٦٦٧ - ١٧٤٥) كاتب انجليزى ساخر أهم أعماله قصه حوض الأستحمام ورحلات جليفر .

الإنطباع الذى يتركه المشهد فينا بكل ما فيه من روح الكوميديا والانسجام ، كان مختلفاً جداً . أن السخيف والجميل يبدوان ، كما نرى فى قصيدة «أغتصاب خصلة الشعر»[1] ، كمادة الفن والحياة . وفى مثل هذه اللحظات يظهر تولوستوى نفسه كرجل كامل إلى حد بعيد من طراز القرن الثامن عشر : إن موزار وفولتير يكونان لحنين موسيقيين يصاحب أحدهما الآخر ، وتعتمد موسيقى القصص على أتحادهما أكثر مما تعتمد على المزاملة البطولية .

والمنظر التالى ، برغم ذلك ، يرى الأمير العجوز بولكونسكى فى ضيعته ، منتظراً وصول الأمير فاسيلى ، وحينئذ ، يفسح رقص الباليه المتألق المتمايل مجالا لسيطرة هادئة بطولية . لا شك فى أن هذه الحياة الريفية البطريركية[2] كانت فى نظر تولوستوى هى الشىء الواقعى ، وما حياة العاصمة الاجتماعية العابثة إلا زائدة[3] ، ولكن التغيير لا يبدى تناقضاً أخلاقياً متعمداً . أن الأمير العجوز ملك على كل ما يقع عليه بصره ، وهو يرفض أن يمارس اللعبة الاجتماعية القديمة . وحينما يبوح وكيله بالسر على غفلة منه ، بأنه أمر بتنظيف الثلج من الشارع الكبير لأن «وزيراً» قادم ، يغضب الأمير فجأة ويأمر بأن يجرف الجليد ويعاد إلى مكانه . أنها إيماءة جديرة بالرجل البطولى ، كحيلة الأمير فاسيلى لحمل بيير على التصريح بموقفه والتى كانت جديرة بالرجل الاجتماعى من طراز موزار ، ومثل خجل بيير من نفسه حينما يقول بالفرنسية : «أنى أهيم بحبك» لأنها يجب أن تقال فى مثل هذه اللحظات ، فهى جديرة بالرجل المنطقى من طراز فولتير . أن الطرائق الثلاث للتعبير ، هى أساليب العيش الثلاثة وقد بلغت منزلة الأشخاص الأصليين الذين اتخذهم المؤلف نموذجاً لشخوصه فى عمله الفنى ، وهى تسهم جميعاً فى انسجام الرواية أعظم انسجام .

٦ - الجنس

كيف يحتال تولوستوى لكى يضع هذه الشخصيات فى هذا الإطار من الانسجام ، وكيف يوائم بين هذا الانسجام ومتطلباته من التفسير والتبرير ، من ناحية ، وإقحام الحقيقة مجردة عليه من ناحية أخرى ؟ إنه لعمل بارع . وكما قد ألمعت فى مكان سابق ، فإن واحداً من أساليبه لتحقيق هذه الغاية يدور حول النقطة الثانية وربما كان يتناول الأولى أيضا ، ألا

---

(١) من تاليف Alexander Pope الكسندر بوب (١٦٨٠ - ١٧٤٤) شاعر انجليزى ولد فى لندن وله أعمال كثيرة غيرها من مثل «قصائد رعوية» و«الالياذة» و«الأوديسا» .
(٢) النظام البطريركي هو الذى يكون الأب فيه رأس القبيلة أو الأسرة .
(٣) الزائدة : العضو الفضولى فى الجسم .

وهو إزالة الجوانب التى لا تتناسب أكثر من غيرها مع الجنس الخشن . إن رواية «الحرب والسلام» يسودها العنصر النسائى ، وفى هذا نظرة أنثوية عميقة للحياة . فإن الشخصيات الثلاث الأصيلة من الرجال الذين كنت أتحدث عنهم لا يوجد بينهم من هو فى أهمية النساء . فإن الجماعة الموجودة فى دارفاسيلى تكون من وجهة النظر المعقـولة والمقبـولة و «اجعلهـا مستغربة» غبية ، وتافهـة ومنافقـة . ولكن مثل هـذه الأشياء تفـرضها ضـرورة تضرب بجذورها إلى عمق بعيد . فهى تصنع مصائر الخلائق ، والمصير فى هذه الدنيا موكول إلى النساء يقررنه ويفرضنه . إن بيير يدرك كل الإدراك أنه لا يستطيع الهروب ، كما يعرف ذلك فيما بعد من مغازلته ناتاشا وتودده لها شعر بيير أن حريته قد زايلته . وهكذا يقال لنا فى المناسبة التى تجىء فيما بعد ، واللحظة هى أساساً نفس اللحظة التى كـانت فى المناسبة السابقة ، حينما «عرف أنها آتية لا ريب فيها» «وإنها لا يمكن أن تكون شيئاً مختلفاً» فلا ريب إنه فى المناسبة الثانية كان سعيداً وخائفاً وشعر بأنه يفعل ما هو صواب ، وفى المناسبة الأولى كان سعيداً وخائفاً ، وشعر بأنه يفعل ما هو خطأ ، ولكن الذى يهم هنا هو أن القدر كان القوة الفعالة فى المناسبتين . وكما هى الحال عند شوبنهور ، الذى كان تولوستوى كثيراً ما يمتدحه ويعجب به ، فإن المشيئة الفردية لا تؤثر فى تقرير المصير إلا بقدر ضئيل والرجال عاجزون فى الحفلات عجز القواد فى ميدان القتال . ربما كان بيير يستطيع أن يستمـر فى البحث والتنقيب عن المعانى ، وربما كان يمكنه العثور عليها ، ولكنه قد تجرد حقاً من ارادته على يد الجبرية[1] فى حبكة الرواية ، والتى تسيطر على أعمال الأفراد والأمم وتتحكم فيها ، وتقرر أن كل شىء يحدث كما يجب أن يحدث ، وأن كل شىء ينتهى على خير صورة يمكن أن ينتهى اليها . إن خلاص روسيا وخلاص بيير متشابهان فى نتيجة السلبية ، وعلى الرغم من أن الأولى حقيقة تاريخية ، وإن الثانية إختراع إبتدعه تولوستوى ، فإن كلا منهما يتميز بصفة الحتمية التى يضفيها عليه إنجاز تولوستوى العظيم .

أيهما جاء أولا ، التاريخ أو «الحرب والسلام» ؟ إنه السؤال الذى نطرحه على أنفسنا بعد أن تستحوذ علينا كل قوة الأبتكار التولوستوية . هل كتب علينا أن نخضع للقدر لأن هيلين تموت ، ولأن روسيا تنجو ، ونابليون يمنى بالهزيمة ، وناتاشا تحصل على زوج ؟ أو لأن الرؤية هى التى تحتم حدوث هذه الأشياء ، حتى أن نظريات تولوستوى فى التاريخ والحياة الإنسانية – التى لا يكون فيها الأفراد الذين يعتقدون أنهم يقومون بدور القيادة والسيطرة سوى الكباش الكرارة[2] فى مقدمة القطيع – تصبح مجرد تحقيق رغائب على نطاق واسع ؟ فمما لا شك فيه أن تولوستوى قادر على أن يبدع أنشودته الرعوية العملاقة بالتخلى عن جميع

---

(١) الجبرية : الايمان بالقضاء والقدر .

(٢) الكرار : الكبش الذى يتقدم القطيع .

الأشياء إلى الأنثى كمبدأ مقرر بقضاء وقدر ، وبانكار وكبت سلطة الذكر وحقه فى التقدم على الآخرين ، وكتمان الجريمة والألم المبرح الخاصين بالجنس والموت ، تلك الأشياء التى أقلقته بوصفه ذكراً (والتى أقلقته كما يجب أن نلاحظ ، منذ زمن طويل قبل ظهور أزمة مؤلفه «إعتراف») . أنه بتقديمه العمل الأدبى إلى القدر ، وإسلامه له ، والتخلى عنه إلى الأنثى قد حصل لنفسه فى الواقع – وبمعنى من المعانى حصل لنا أيضا – على المتطلب الأساسى الأخير للذكر – الحرية – الحرية التى يشعر بها بيير فى الأسر وفى خضوعه النهائى لناتاشا وأستسلامه لها ، الحرية التى تنبع من ادراك للرغبات الملحة . «إن العناصر الخيرة فيه وحده هى التى تنعكس فى زوجه ، وكل ماليس خيراً خالصاً كان يلقى الرفض» . ولعل هذا القول يصلح لأن يكون عبارة تصدر بها فلسفة «الحرب والسلام» .

كتب تولوستوى فى «بعض حديث» عن «الحرب والسلام» يقول :

«لماذا يقتل ملايين من البشر بعضهم بعضاً فى حين أنهم عرفوا منذ بداية العالم أنه لأمر شائن مادياً وأخلاقياً أن يفعلوا هذا ؟ لأن القتل ضرورة محتمة ، وهم بمزاولته إنما يحققون القانون الحيوانى المبدئى الذى يحققه النحل حينما تقتل إحداها الأخرى فى الخريف ، والذى يدعو ذكور الحيوان لكى يقضى أحدها على الآخر . وليس بوسع الإنسان أن يعطى جواباً غير هذا عن ذلك السؤال المرعب» .

وإننا لنذكر «السؤال الرهيب» الآخر الذى واجه ناتاشا «ماذا عسانى أن أفعل إذا ما أحببته وأحببت معه الآخر أيضا ؟ . لقد سألت نفسها هذا السؤال وهى عاجزة عن أن تجد أجابة عن هذه الأسئلة الرهيبة . ولقد توصل بيير إلى كلتا الأجابتين عند الانسحاب .

والآن فى غضون هذه الأسابيع الثلاثة الأخيرة للمسيرة كان قد تعلم حقيقة جديدة ومزية أخرى – لا يوجد شىء فى العالم يعتبر رهيباً . كان قد تعلم إنه مادام لا توجد حال يستطيع الإنسان أن يكتمل فيها سعادته وحريته ، فلا توجد حال ينشد فيها الشقاء والقيد ، ولذا يتضح أن «السؤال الموصوف بالرهيب» (الصفة الروسية -Strashny – نفسها تستعمل فى كل المناسبات الثلاث) ليس رهيباً إطلاقاً ، ولا هو بالسؤال أصلاً . إنه قد وجد حلاً لناتاشا ، لأنها تستطيع أن تحصل على كوراجين والأمير أندرو كليهما فى شخص بيير ، فبعد أن لعب كوراجين وهيلين دروهما بانسجام ودعا الحياة ، مثل ما كبث ، بعيداً عن أنظار الجمهور ، يموت كوراجين بعد أن فقد ساقه (عملية أخصاء رهيبة) فى معركة يورد رينو ، وتموت هيلين نتيجة لعملية أجهاض فى بطرسبرج . فهل تبينوا أنه لا يوجد شىء رهيب فى الدنيا ؟ ليس من الجائز لهم أن يقولوا ذلك ، لأن أى شىء يقولونه لا يمكن أن يؤدى إلى بعث الاضطراب فى الإجماع الضخم السائد ، أما فى الطراز الذى اطلقت عليه

الموزارقى[1] فإنهم يحظون بكل قوة تولوستوى الخلاقة واهتمامه . أن رقص باليه حجرة الاستقبال حيث يقع بيير فى شباك هيلين وأبيها ، يتردد صداه فى باليه الأوبرا (باليه حقيقى) الذى تظفر فيه ناتاشا بإعجاب كوراجين . وهذا طبعاً «جعل غريباً» على يد تولوستوى فى أشد أساليبه حزماً .

رفعت آلات الصنج[2] والأبواق الموسيقية فى الأوركسترا أصوات عزفها ، وقفز هذا الرجل ذو السيقان العارية إلى أعلى ، وجعل يلوح بأقدامه فى الهواء بسرعة كبيرة (كان هو ريبورت ، الذى يتقاضى ستين ألف روبل فى العام من أجل الفن .)

وبعد مقابلة كوراجين ، «الذى كان إلى حد بعيد أكثر حساسية وبساطة فى صحبة النساء منه بين الرجال» ، كانت ناتاشا نفسها تعيش فى جو الأوبرا والباليه بمزاجها ، وهى تملأ هذا الجو بحيويتها الشخصية وبما تستشعره من متعة وهى تتلقى الإطراء والإعجاب . وإذا كان كوراجين لا يبعث الرعب أو الذعر فإنه كان مبتهج القلب طلق المحيا ، وكان هذا مما يبعث السرور فى نفسها كما يبعثه الراقص ريبورت الآن . إنه لصواب ألا يلقى هيلين وكوراجين - وهما مثل هذين الساكنين الطبيعيين لهذا العالم الصناعى - المصير نفسه الذى لقيته ناتاشا ، ولكن مصيرا أو قدرا نافذ المفعول كقدر دون جوان فى «الضيف الحجرى» لبوشكن . إن سرور كوراجين الذى تبعثه فى نفسه قدرته على الاغراء خليق بالأطفال ، ولكنه اغراء على أية حال . يقول دون جوان بوشكن وهو يقبض على يدى ليبوريللو : «انى سعيد كالطفل» ، وان هذا الحماس الروسى الصريح الذى يضفى بوشكن عليه فى اقتصاد شعرى قدرة الدرامى الكامل ليشبه إلى حد بعيد حماس كوراجين .

ومع ذلك فلا يمكن أن نغض الطرف عن حقيقة أن كوراجين - على الرغم من ظهوره فى دور الخليع - لا يستطيع أبدا أن يقنعنا اقناعا تاما بأنه على هذا الخلق ، بأكثر مما يقنعنا بخلاعة نيكولاى وبيير على الرغم من كل زياراتهما «لمنازل معينة ، فهما يبدوان دائما ساذجين الجنسية . إن دون جوان بوشكن شخص فى غير حاجة إلى كلمات - فعلى الرغم من تعصبه الصبيانى نستشعر رغبته التى تستبد به وحماسه للمؤامرات - ولكن تولوستوى يبدو وكأنه قد خرج عن سننه المعهود لكى يؤكد انعدام أى حافز جنسى حقيقى عند كوراجين .

لم يكن مقامرا ، ولم يكن بأية حال من الأحوال حريصا على الكسب ، ولا مزهـوا مغرورا ، ولا كان يهتم لرأى الناس فيه ، ولكن الأمر كان يصل إلى درجة أدنى من ذلك ، فإن الطموح لم يكن هو التهمة التى توجه إليه . فإنه غاظ غير مرة أباه بإفساد مجرى حياته

---

(١) نسبة إلى موزارت

(٢) الصنج : صفيحة مدورة من نحاس أصفر يضرب بها على أخرى .

المهنيه ، وسخر من جميع أنماط مراتب السمو والامتياز . لم يكن بخيلا ، فلم يقبض يده يوما عن أحد إذا ما سأله مالا . وكان كل همه محصورا فى المرح والنساء . وإذ كان يرى أنه لا يوجد ما يشين فى هذه الميول ، وكان عاجزا عن تقدير ما قد عسى أن يجره ارضاؤه لميوله من بلاء على الآخرين ، فإنه رأى نفسه - بأمانة وإخلاص - غير ملوم ، فقد كان يحتقر - بصدق - الأوغاد والأشرار ، وكان يرفع رأسه عاليا بأنف أشم وهو راض هادىء الضمير .

الفجار ، هؤلاء المجدليون من الذكور ، يداخلهم شعور غامض بالطهارة من الإثم ، شبيه بذلك الشعور الذى يجيش بصدور المجدليات من النساء ، ويقوم على الأمل ذاته فى الغفران «سوف تغفر لها جميع ذنوبها ، لأنها أحبت كثيرا ، وسوف تغفر له كل خطاياه ، لأنه أمتع نفسه كثيرا .»

فى قصة مبكرة تسمى «جنديان من الموصار[١]» كما فى قصة هجاسية[٢] (أو استحواذية) أيضا مثل «الشياطين» يعالج تولوستوى المعنى الذى يتضمنه الكتاب : «لا توجد عاطفة خطيرة مثل الرغبة الجنسية» . ولكن الرغبة الجنسية لا مكان لها هنا . إنها تمر سريعة رقيقة فى الاساليب الثلاثة الكبرى - سخرية فولتير فى هذه الفقرة ، مع تألق الباليه وسحره ، وفى تقديم الخليع بصورة غير كاملة الجدية بوصفه بطلا ملحميا . فحينما تفاجىء الأميرة مارى أناتول وهو يعانق الآنسة بورين ينجنى لها وقد ارتسمت على شفتيه ابتسامة مرحة ، «وكأنه يدعوها إلى مشاركتها فى ضحكة على هذه الحادثة الغريبة .»

ونحن نشارك فى هذه الضحكة أيضا - إنه العناق على خشبة المسرح . وفى المعنى نفسه يمزج تولوستوى فى براعة الابتسامة الملحمية بهذه الرقة الكوميدية .

إن الأميرة الصغيرة ، مثلها مثل فرس الحرب المسنة التى تسمع صوت البوق ، على غير شعور وقد نسيت موقفها كل النسيان ، لكنها مستعدة لأن تعدو منطلقة فى دلالها ، دون أى دافع خفى ودون نضال ، ولكن بانتهاج ساذج جذل[٣] .

إنه لمن العسير إلى حد خطير أن نؤمن بواقعية إعدادات الإغواء ، ولكننا نحن أنفسنا يستهوينا منظر أناتول وهو يحدق فى المرآة ، إذ كان يرتدى معطفا من الفراء له حزام من الفضة ، وقلنسوة من فرو السمور قد أمالها فى أناقة إلى أحد جانبى رأسه ، ويأخذ بيد

(١) الموصار : جندى فى وحدة من الوحدات العسكرية الاوربية المنظمة على طريقة سلاح الفرسان المنغارى الخفيف فى القرن الخامس عشر .
(٢) الاستحواذ : تسلط فكرة أو شعور ما على المرء تسلط مقلقا غير سوى .
المجاس : فكرة (او شعور) تستبد فيه بالمرء على هذا النحو المقلق غير السوى .
(٣) خلى ، خال من الهموم . ؟

دولوخوف لكي يجعله يتحسس قلبه ويرى كيف ينبض . «ماذا ؟ تحسس كيف ينبض ! آه ، يالها من قدم ، يا عزيزى ، يالها من نظرة ! إنها آلهة ! [1] . وبقدر ما أمضى بيتيا في معسكر ضباط القوزاق ، قبيل موته» فقد كان يعيش فى مملكة خيالية لا يوجد فيها شيء يشبه الحقيقة» ، حيث يمكن أن يكون كل شيء محتمل الوقوع .

إن بلاجا ، سائقها ، يزودنا بالعنصر البطولى .

كان بلاجا سائق عربة تريوكا مشهورا ، عرف دولوخوف وأناتول منذ زهاء ست سنوات – وكان قد قام فى خلالها على خدمتهما خير قيام بعرباته التريوكا . وحينما كانت كتيبة أناتول تعسكر فى تفر أخذه منها غير مرة فى المساء ، وذهب به إلى موسكو عند الفجر ، ثم حمله فى عربته عائدا به فى الليلة التالية . وغير مرة مكن دولوخوف من الهروب حينما طورد . وغير مرة كان يحملهما فى عربته خلال المدينة مع الغجر والسيدات الصغيرات كما كان يسمى البغايا . وغير مرة – وهو فى خدمتهما – دهم المشاة وقلب العربات فى شوارع موسكو ، وكان دائما ينجو من عواقب اعماله بمساعدة «سادتى» كما كان يناديهم . لقد قتل أكثر من حصان فى أثناء خدمته لهما . وغير مرة ضرباه ، وغير مرة جعلاه يثمل بخمرتى الشمبانيا والماديرا [2] اللتين أحبهما ، وعرف أكثر من شيء واحد عن كل منهما ، ما كان خليقا بأن يطوح بالرجل العادى إلى سيبيريا منذ زمن طويل . وغالبا ما كانا يدعوان بلاجا إلى اجتماعات التهتك والخلاعة ويكرهانه على الشراب والرقص فى منتجعات الغجر ، كما فاض بين يديه ما ينيف على ألف روبل من أموالهما . وفى خدمتهما عرض جلده وحياته للخطر عشرين مرة فى العام ، وفى خدمتهما فقد من الجياد أكثر مما كانت النقود التى يحصل عليها منهما تسمح بشرائه . ولكنه أحبهما ، واحب ركوب العربة وهى تنطلق بسرعة جنونية تبلغ اثنى عشر ميلا فى الساعة ، وأحب أن يسقط سائقا آخر من فوق عربته أو أن يصدم عابر سبيل وهو يطير بأقصى سرعة يمكن أن تركض بها الجياد فى خلال شوارع موسكو . وكان يحب سماع هذه الصيحات النشوى العاصفة التى تناديه من خلفه : «هيا أسرع ! هيا أسرع حينما كان من المستحيل أن يزيد من سرعته . وكان يحب أن يلهب قفا فلاح ، يبدو ميتا أكثر منه حيا ، كان يهرع مسرعا كى يبتعد عن طريقه . لقد اعتبرهم «سادة حقيقيين» .

---

(١) لقد اثبت المؤلف هذه العبارة بالفرنسية : Ah,qulc pied, mon Cher ! quel regard! une Dees-se! وهو يقول فى ذلك :
لقد احتفظت بالنص الأصلى فرواية «الحرب والسلام» تحفل بكثير من العبارات الفرنسية ، وقد اصطبغ كثير منها بالصيغة الانجيزية غالبا فى الترجمة وضاعت الفكرة لأن كثيرين من قبل أناتول كانوا باستمرار يستعلمون الفرنسية بينها آل رستوف ، مثلا ، نادرا ماكانوا يستعملونها .

(٢) ضرب من الخمرة منسوب إلى جزيرة ماديرا (بالقرب من ساحل الريقة الشمالى الغربى) .

٧ - دولوخوف والأسـرة

يوسوس دولوخوف لأناتول ويشبع رغبته فى الدسيسة ، ولكن تولوستوى لا يسمح له باشباع له باشباعها فى العنصر الجنسى .[1] فقد كان يحب - أكثر من أى شخص آخر - أن يمنع من اتيان الأفعال التى لا يمكن أن تؤ تى فى «الحرب والسلام» إذ توجد أوقات ندرك فيها هذا الكبت ، وهو بوصفه شخصية متطرفة ، بالطبع يمكن أن يكون ملائما تمام الملاءمة فى كتابات دستويفسكى ، فى حين أنه من غير الممكن الاعتماد عليه ليتـواءم مع السخـرية الفولتيرية والمقياس الموزارتى ، فى الاوبرا والملحمة . إن دولوخوف موجود بصورة لا يبزه فيها أحد فى اللحظات التى يحبها - اللحظة التى يحتسى فيها زجـاجة الـروم على حـافة النافذة ، حينما نراه - فى آخر مرة نقابله فيها - يضرب حذاءه بسـوطه ويقـول للسجناء الفرنسيين «انطلقوا ، انطلقوا . . . .» ، وحين يبتسم لمرأى بيير المحنق وتلك الابتسامة التى بدت وكأنها تقول «هذا هو ما أحب ، .»

ولكن كيف نستجيب حينما نعلم انه يعايش أما عجوزا وأختا حدباء ، وهو لكلتا الام والأخت أكثر الابناء والأخوة حبا وعطفا ؟ هذه لحظة من اللحظات القليلة جدا فى الكتاب التى يبدو تولوستوى فيهـا وكأنـه يتخطىّ حـدوده وتأخـذ خطواتـه الواسعـة الخلاقـة فى الاضطراب . إن من المحتمل - طبعا - أن يكون له مثل هذا البيت ، ولكن ليس هنا - إذ لا يوجد له مكان بين آلاف «صناديق الدنيا» المبتكرة (إذا استعملنا اصطلاح تولوستوى) التى تشكل الكتاب . ومن المؤكد أن هذا ، على الأقل ، هو رد الفعل الأول عندنا على التعبير الجذل الحنون حنانا غير متوقع ، والذى ارتسم على وجهه وهو يتحـدث عن أمه العجوز - حسن حقا ، نشعر بأن من الكثير جدا على تولوستوى متعقل[2] القرن الثامن عشر أن ينجز هذا اللون من الأعمال بنجاح . إذ يبدو أنه يبتكر بحسب الحاجة صنفا من البطل الـروسى الرومـانسى نراه يحتقـره فى مكان آخـر - البطل البيـرونى لروايـات مارلنكس وليرمونتوف - البطل الذى تنكشف حساسيته فجأة من خلال درع الترفع الذى يحمله . ونحن ما نزال نذكر تلك الثقة العقائدية التى يتحلى بها المؤلف فى كتاب «الطفولة» . وإنى لأكرر القول مرة أخرى بأن التناقض الذاتى فى أمور المشاعر لهو أقوى الأدلة على أصالتها» . هل يصور تولوتستوى دولوخوف بصورة المقنع نزولا على هذه القاعدة وحدها ؟

إن الأمر لأبعد من هذا . فإن هذا المثل من أكثر الأمثلة لفتا للنظر ، لا للعظمة الشامخة

---

(١) من المحتمل ان تكون شخصية دولوخوف قد أوحى بها خليع مشهور فى فترة عـام ١٨١٥ ، يدعى دوروخوف .

(٢) المتعقل : أحد أتباع المذهب العقلى الذى لايقر الا ما يطابق العقل الحر .

فى التقنية فى رواية «الحرب والسلام» إذا ما قورنت بأعمال تولوستوى الباكرة فحسب ، ولكن لأنها ترينا كيف أن تيارها يستطيع أن يحملنا معه زمنا ونحن فى حالة الحيرة وعدم الرضى ، وكيف أن هذا يؤدى إلى ألوان من الفهم والإدراك تبدو وكأنها لا تصدر عن تولوستوى ولكن عن تجربتنا الشخصية فى الحياة . لقد وسع آفاق تفتحنا[1] من غير أن ندرك ذلك ، ولابد أنه كان أمرا شاقا على تولوستوى صاحب «الطفولة» أن يرتد عن تحليله الذى ينفذ به إلى الصميم ، وينبذ فضل عمل كل شى من أجل نفسه - ويرى أنه يفعل ذلك . من الطبيعى أنه ما يزال يحلل بضمير المتكلم فى «الحرب والسلام» ولكن تعليقاته هى على سطح موجة القاع[2] ، التى تحتك فيها كل شخصية بأخرى صعودا وهبوطا . إنه روستوف الشاب الذى يرى ذلك التعبير الجذل الحنون «على وجه دولوخوف ، ثم وهو يتلاشى وفقا لذلك . إنه روستوف الشاب الذى يصادقه فى أثناء نقاهته بعد المبارزة التى جرت بينه وبين بيير ، وهو الذى يصغى لأمه وهى تتحدث . أنها الدعاية اللاشعورية التى تقول عنها السيدة العجوز أننا نبدأ ندرك ما هو جار حولنا .

وهى تود أن تقول : «نعم ، أيها الكونت إنه لمن النبل ونقاء النفس بحيث أصبح لا يناسب عالمنا الفاسد فى الوقت الحاضر . ليس بين البشر من يحب الفضيلة ، فإنها تبدو لكل إنسان كما لو كانت عاراً . والآن خبرنى ، أيها الكونت ، هل كان من الصواب لبييزوخوف ؟ وفيديا بروحه النبيلة ، الذى أحبه وظل حتى الآن لا يقول كلمة واحدة ضده . . . . . ثم حينئذ - تجرى هذه المبارزة ! أليس لهؤلاء الناس مشاعر ، أو شرف ؟ إنه يعرف أنه أبن وحيد ، ثم يتحداه ويدعوه للمبارزة ثم يطلق الرصاص فى إتجاه مباشر نحوه ! لقد كان فضل الله علينا أن كان رحيماً بنا . ولماذا كان هذا العمل ؟ من الذى لا يدبر المؤامرات الآن ؟ لماذا ؟ إنه إذا ما كان غيوراً إلى هذا الحد ، كما أشاهد من الأحداث ، فلا بد أنه كان سيكشف عن هذا سريعاً ، ولكنه ترك الأمور تجرى على هذا النحو عدة شهور ، ثم دعاه للمبارزة وهو يعرف أن فيديا لا يقاتل لأنه كان مديناً له بمال ! يالها من خسة ! ويالها من دناءة ! أنى أعرف أنك تفهم فيديا أيها الكونت العزيز ، وصدقنى أن هذا هو السبب الذى من أجله أغرم بك . إن فئة قليلة من الناس تفهمه فهماً حقيقاً . أنه روح شامخة مقدسة !»

إن السيدة دولوخوف العجوز هى حقاً أم مثالية ! أننا نحن الذين شهدنا المبارزة والمأدبة التى أدت إليها ، كان الأثر الذى تركته فى نفوسنا مختلفا إلى حد ما . فإن نيكولاى روستوف بسماحته التى تكون جزءاً من طبيعته مسرور إذ هو يعتقد أنه يفهم دولوخوف . «يجب أن

---

(١) المتفتح : السريع إلى تلقى الأفكار .
(٢) تموج عميق عريض فى ماء البحر تحدثه الزلازل .

تدرك الروح التى تنطوى عليها جوانح دولوخوف» ، إنه يقول لأسرته» يجب أن تقابله مع أمه ! فياله من قلب كريم !»

ولا تعارض فى الأمر إلا ناتاشا ، وهى تجيب قائلة : «حسن ، إنى لا أعرف شيئاً عن ذلك ، ولكنى لا أرتاح إليه .» أنه تعليق حسن مثل أى تعليق آخر على «الروح» الروسية ، نذكره لكونراد فى وصفه فى كتاب «تحت بصر الغرب» إذ يقول أيضاً مثل بئر لا قاع لها من السخرية . وعلى هذا فمن المؤكد أنه يمكن أن تظهر . فهناك أرواح وأرواح ، وتولوستوى يستطيع رؤيتها بكلتا العينين الغربية والروسية .

إن جاشا ، الفتاة الخادم ، فى «الطفولة» التى لقنت العقيدة الجديدة للأصالة بوسيلة التناقض الذاتى ، كانت تمقت سيدتها العجوز ، ولكنها كانت الوحيدة التى بكت لموتها بكبد حرى وفى إخلاص . إن هذا المظهر للروح مقنع تماماً ، ولكن تناقض دولوخوف الذاتى من صنف مختلف . إنه يمزج بين عدم كون الشىء قابلاً للتنبؤ به وبين الحسبان فى فراغ لا معنى له ، ولذا لا يمكن أن يخرج منه إنسانية ولا نظام . إنه يكاد يكون الوحيد فى الكتاب الذى يخرج عن نطاق مؤثرات التشكيل والصياغة للطبيعة والمجتمع . إن العبارة التى قالها نكر بأن بوشكن قد اتخذها شعاراً صدر به قصة «أيفجينى أونيجن» - «إن الحكمة[1] تكمن فى داخل طبيعة الأشياء» - تناسب «الحرب والسلام» بصورة متساوية ، بل وأكثر من ذلك حقاً . ولعل هذا الكتاب العظيم لم يكد يكتب إلا ليطبّع[2] هذه القطعة الأدبية للحكمة العلمانية الأوربية العميقة فى الروح الروسية .

إن نيكولاى يمكن أن يدرك حقيقة الأمور والناس من خلال أهل الحسبان من مثل بوريس وبرج ، ولكنه ينصرف عنهم لأنه مفتون بدولوخوف كما سيفتن به من بعده أخوه الصغير بيتيا ، ومع ذلك فإن ناتاشا ، التى تمجد دينيزوف ورفاق نيكولاى الآخرين ، تأخذ «مع هذا الشخص بالذات كل شىء يجرى فى الحسبان» .

«إنى لا أهتم فى قليل بأى شخص ما خلا هؤلاء الذين أحبهم ، ولكن هؤلاء الذين أوثرهم بحبى ، أحبهم بحيث أكون على استعداد لأن أضحى بحياتى من أجلهم ، أما الآخرون فسأخنقهم لو أعترضوا طريقى . أن لى أما جديرة بالتمجيد لا تقدر بثمن ، وصديقين أو ثلاثة - وأنت من بينهم .... لم ألتق بعد بتلك الطهارة المقدسة والتقوى اللذين أنشدهما فى النساء . وصدقنى ، فإنى إذا كنت ما أزال أقدر حياتى حق قدرها ، فما

---

(١) La morale est dans la nature de choses

(٢) يطبع : يجعله منسجما مع الطبيعة .

ذلك إلا لأنى مازلت أرجو أن أقابل مثل هذا المخلوق الإلهى ، الذى يمنحنى حياة زوجية جديدة أفضل من حياتى ويطهرنى ويسمو بى . ولكنك لا تدرك ذلك .»

أجاب بازاروف الذى كان واقعاً تحت تأثير صديقه الجديد : «أوه نعم ، أنى أدرك ذلك كل الإدراك» .

إن نيوكولاى لا يدرك - فهل يدرك تولوستوى ؟

إذا لم تكن رنة الصدق واضحة كل الوضوح فيما يقوله دولوخوف فهل يعزى هذا إلى أنه «غير مخلص» أو أن طبيعته مبهمة لا يمكن لتولوستوى أن يسبر غورها أصلا ؟ إن ما يقوله دولوخوف لنيكولاى يبدو منفراً كريها بلا ريب ، مثل مخادعة إياجو [1] المزدوجة - «على الرغم من أنى فى حرفة الحرب قد ذبحت الرجال «. . . . . .» إنه يعترف «باهتمامه» بنيكولاى ، ومع ذلك فإن نيكولاى ، ليس أقل من كوراجين ، يكون الفريسة الطبيعية له . أن نيكولاى يمثل أصحاب النفوذ الراسخين ، الذين يكون دخول دولوخوف فى حرب معهم طبيعياً ولو أنه يزعم انه مستعد لأن يفعل أى شىء من أجل أصدقائه . ودولوخوف ، مثل إياجو، يؤكد معرفة [2] بالذات لا يمتلكها ، ولهذا السبب يبدو كلامه زائفاً . ومع ذلك فإنه حينما يسأل بيير ، قبل موقعة بورودينو ، أن يصفح عنه - وهذه لحظة مثل الكثير جداً من اللحظات المبهمة فى تولوستوى التى لا تعبر عن نفسها ولا تؤكد وجودها أبداً - فإن بيير لا يدرى ماذا يقول ولانحن أيضاً ندرى . نشأ بيير فى سويسرا (وطن نيكى ، حيث مسرح الاحداث التى تجرى فى كتاب «تحت بصر العين الغربية») و«الروح» الروسية بمنأى عنه . ليس فى الكتاب ما يظهر التوحيد الرائع بين ردود الفعل الاوربية والروسية أبرع من تلك اللحظة . هذه الآراء فى الحب والغفران - ماذا تعنى ؟ إذا لم يكن هذا حصاد التفكير والروية فإذن ماذا عساه ان يكون ؟ وفى النهاية نحن نعرف دولوخوف بأعماله وحدها . انه يسفه محاولات بيير (ومحاولات تولوستوى) بغية ان يصنف العالم وسكانه تصنيفا دقيقاً محكما ، هذه المحاولة التى ربما كانت أعظم منجزاته فى الكتاب .

ومما لاشك فيه ان تولوستوى يبغض الناس الذين لا يشاركون فى صنع الاحداث ويخافهم . لأن الإحجام عن المشاركة فيها هو ذروة الحساب وقمة التقدير ، أنه المؤامرة الأخيرة ، التى تنسل من الحياة وهى تقف صامدة قبالتها . لأننا حينما نضع رقابنا تحت نير الضرورة الملحة نظهر بمظهر العجز عن أداء دورنا الحقيقى عندما نكون حقيقتنا . وعلى الرغم مما يبدو من غرابة ، فإن سونيا هى نمط من المثيل الأنثوى لشخصية دولوخوف ، روح بيضاء مقابل روحه السوداء . وهى مثله عقيمة ، «زهرة عقيمة» . ونحن نشعر فى الكتاب

---

(1) إياجو هو الشخصية الشريرة فى مسرحية عطيل لشكسبير .
(2) معرفة الذات = فهم المرء لمقدراته ومشاعره ودوافعه .

من أوله إلى آخره بالمقت العجيب – وأحياناً بالحقد الناشط الفعال – الذى تشعر به ناتاشا وأمها نحو سونيا ، وبخاصة حينما تتبدى فى جمال نادر المثال ، فاضلة ، تتحلى بشيمة التضحية بالذات ، وهذا ما يشد هنا كسلوك غير منصف – إن مركزها ، على أية حال ، هو مركز التابع . ولكن تولوستوى لا يعتقد أن فى ذلك أى ظلم فهو يعطى سونيا علاج الاغتراب . وهى ، مثل دولوخوف ، لا يجوز لها أن (تكون) نفسها إطلاقاً . ولكنها ترى دائماً من الخارج . أن لدينا إدراكاً مادياً بوجودها ووجود دولوخوف كليهما أكثر جدا من إدراكنا انيكولاى وناتاشا . نحن نراها كقطيطة صغيرة ، ذات عيون سوداء حانية وضفائر هائلة ، ونحن نسمع (لمسة سمعية رائعة) صوتها «الجاهد العالى الطبقة» وهى تقرأ بلاغ القيصر . ونحن نرى يدى دولوخوف الحمراوين المعروقتى العظام ، الكثيفتى الشعر جداً عند المعصمين ، وهو يوزع ورق العب على اللاعبين . إن هذه الأشياء حقائق واقعة . أن بدانة بيير ونحول الأمير أندرو ، وكونهما على طرفى نقيض . دلالة صريحة على تحقيق شخصية كل منهما وإعطائها واقعاً مادياً ملموساً محسوساً . أن شفة الأميرة العليا القصيرة المشهورة ، والزغب الداكن الذى يعلوها ، يزيد من تحقيق هذه الشخصية قليلاً . أنه تحقيق شخصية أكثر منه إظهاراً مطلقاً لها . وعلى الرغم من المعية تولوستوى فى إيضاح هذه العروض للناس ، فإنها بصفة عامة تنطوى بداهة على موقفه العدائى منها وتلمع إليه . ولا يكاد يبدو أنه يلاحظ ما يقدمه لنا من مظهر آل روستوف ، كما لا نكاد نحن نلاحظه . لقد «فهمهم» فهماً جيداً جداً بطرائق أخرى ، كما يكون هذا الفهم كاملاً بين بعض أعضاء الأسرة فى قصة «الطفولة» أن هؤلاء الذين «لا يفهمون» هم الذينم يجب وصفهم .

إن صدمة قوية تصيبنا حينما يتحول تولوستوى إلى هذا الاغتراب ، الذى يتشابه مع عملية «لنجعلها مستغربة» . وهو يفعلها حينما تقابل الأميرة آل روستوف فى باروسلافى فى أيام الأمير أندرو الأخيرة .

وعلى اليسار كان ماء – نهر عظيم – وعلى اليمين شرفة . وهناك كان ناس يجلسون عند المدخل : خدم وفتاة موردة الوجه ذات ضفيرة من الشعر الأسود تبتسم كما بدا للأميرة مارى بطريقة مفتعلة بغيضة . (كانت هذه الفتاة هى سونيا) . وجرت الأميرة صاعدة الدرج . قالت لها الفتاة ، بالابتسامة المصطنعة نفسها : «من هنا ، من هنا !» ، ووجدت الأميرة نفسها فى البهو تقف وجها لوجه قبالة امرأة نصف ذات طابع شرقى ، جاءت مسرعة لتقابلها وقد ارتسمت على وجهها نظرة من العاطفة . كانت هذه هى الكونتيسة . فعانقت الأميرة مارى وقبلتها ثم غمغمت قائلة :[١] «ياطفلتى أنى أحبك وقد عرفتك منذ زمن طويل» .

---

(١) وردت بالفرنسية فى النص هكذا : mon enfant! jc vous aime et vous connais depuis long temps.

ان تولوستوى قد جعلنا نتصور عن طريق الأميرة مارى آل روستوف لأول مرة (لم يَدُر بخلدنا قط أنها لم تكن تعرفهم - لقد قابلت ناتاشا ووالدها فحسب) وهى ترى الكونتيسة بالطريقة نفسها التى ترى بها سونيا . أن الصدمة تكمن فى الحقيقة الواقعة وهى أننا نعرف سونيا بهذه الوسيلة ولكن لا نعرف بها الكونتيسة التى أعتادت أن تجرى هذه المحادثات الليلية فى الفراش مع ابنتها ثم تنفجر ضاحكة «ضحكة ماكرة غير متوقعة» من اللغو الباطل الذى تحدثنا به . وعلى هذا فإنها فى منظر الدخيل على الأسرة والغريب عنها «أمرأة نَصَف ذات طابع شرقى» - ياله من أمر مألوف ! ونحن نتحقق من أننا بفضل تولوستوى لا نكون أبداً دخلاء فى هذه الأسرة أو غرباء عنها . ولكننا الآن وقد حولتنا عنهم حركة الزمن والتغيير المندفعة قُدماً إلى الأمام ، كما تفعل فى الحياة ، سوف نغدو دخلاء على الأسرة غرباء عنها أكثر مما نحن عليه الآن فى المشاهد الأخيرة الخاصة بها . وإذا كان المرء لا يستطيع أن يكون داخل أكثر من أسرة واحدة فقد وضع موت بيتا والكونت العجوز نهاية لصلتنا بهذه الأسرة كما يقول تولوستوى .

عرفت تولوستوى أن الأسرة أمر قاس لا يرحم . ففى علاقتنا المباشرة بآل روستوف لا تربطنا بهم وشيجة من العاطفة . وتعرض علينا «الضمنية[1]» على حساب سونيا وفيرا ، فإذا ما نحن قبلناها ، كنا متواطئين بنفس الأسلوب الذى نتعامل به مع هاتين الاثنتين . إن الإيحاء الذى يروادنا هنا هو أنه فى داخل الأسرة لا توجد إحكام أخلاقية ولا أعمال «خيرة» - فمثل هذه الأشياء متروكة للدخلاء والغرباء من مثل سونيا . فإذا قارنا آل روستوف بأسرات قصص القرن الثامن عشر الإنجليزية ، فى روايات جورج اليوت ، وثاكرى ، ومسز جاسكل ، رأينا النواهى[2] التى كانت تعوق نشاط كتابنا الروائيين فى تناولهم لشئون الأسرة ، ورأينا كيف يحولون طاقات لإهتمامتهم الأدبية الناضجة الشخصية إلى وصف الطفولة وحياة الأسرة . وربما كانت معظم الأسر الأنجليزية فى عصر الملكة فكتوريا ينقصها حقاً التلقائية والتأسل[3] العاطفى لحياة الأسرة فى «الحرب والسلام» ؟ إن أفراد أسرة رستوف يسلكون فى الحياة سلوكاً مطابقاً لطبائعهم وحدها ، ويفعلون تماماً ما يريدون وما يجب عليهم . وحينما يأسى المطلعون[4] على ضائع لا سبيل إلى إرجاعه عندما يصل إليهم خطاب من نيكولاى فيه خبر عن ترقيته إلى رتبة الضابط ، ينظرون عاتبين إلى فيرا حينما تقول ملاحظة : إنه ينبغى لها أن تفرح ولا تأسى ، بينما الكونتيسة فى حيرة من

---

(١) الضمنية : كون الشخص يصبح ضمن أسرة .
(٢) النهى إعاقة باطنية لحرية النشاط أو التعبير أو العمل مثل نشاط كابح لنشاط آخر .
(٣) التأسل : عودة إلى صفات الأسلاف التى ابتعدت عنها الانسال السابقة (مجمع اللغة العربية بالقاهرة) .
(٤) المطلع : الشخص الذى يتيسر له الاطلاع على بواطن الامور .

أمرها لا تستطيع أن تقرر من عساها تتبع . لا شيء يظهر بطبعية هذا التضامن في صورة أفضل أو أظرف مما ظهرت إلا حينما جعل تولوستوى من خارجها باطنها في حفل الرقص ، وأرانا غضب ناتاشا منه في ذلك الموقف . «لقد بدا تجمع الأسرة مذلا لها . - وكأن الأسرة لا تجد مكاناً آخر لها تتحدث فيه ، غير هذا المكان وفي أثناء الحفل الراقص .»

«إن أم الأسرة قادرة على كل شيء»[1] . أن الكونتيسة لم تسأل نفسها عما إذا كان صواباً أن تحمل سونيا على التخلى عن نيكولاى ، وليس ما تفعله في هذا الشأن سوى أن تطلب من سونيا أن تكتب له ، وفيما هي تنظر إليها «قرأت سونيا في عين الكونتيسة كل ما أرادات أن تحمله من معان لهذه الكلمات . كانت تلك العيون تعبر عن الضراعة ، والخجل لاضطرارها للسؤال ، وللخوف من الرفض والأستعداد لبغض قاس لا يلين إذا ما حدث مثل هذا الرفض» .

إنه لسلوك نمطى أن سونيا ، الدخيلة ، تعتقد أنها تختار إختياراً أخلاقياً ، وتكتب - كما لا يفعل أحد من أعضاء أسرة رستوف - «أن حبى لا يستهدف شيئاً غير سعادة هؤلاء الذين أحبهم» لقد عودت نفسها طواعية التضحية بالذات . وإذ يحصل آل رستوف ببساطة وسلبية لمجرد كونهم من أسرة رستوف - على كل ما يريدون الحصول عليه ، وما يجب الحصول عليه ، أن سونيا - مثل دولوخوف - يجب أن تخطط له . فهى تعتقد أنها تختار العمل الأخلاقى ، ولكنها حينما لا تظن إلا أن أندرو سوف يعيش تكتب إلى نيكولاى . فإذا ما كتبت الحياة لأندرو وتزوج من ناتاشا ، فسوف لا يستطيع نيكولاى إذ ذاك أن يتزوج من كنة ،[2] وهى الأميرة مارى ، لأن هذا الزواج تحرمه القوانين الكنسية . وبعد أن أستقرت سونيا على هذه الفكرة ، «كانت تشعر شعوراً سعيداً بعودة روح التضحية بالذات إليها ، تلك الروح التى اعتادت الحياة في ظلها وأحبتها ، ثم تكتب إلى نيكولاى لتحله من عهوده وارتباطاته . ويفيض به الفرح والسرور - فقد كان يصلى إلى الله من أجل تحقيق ذلك ، وها هو ذا قد تحقق بسرعة فائقة ، على الرغم من «أنه لا يمكن أن يكون قد جاء من لدن الله ، الذى كان قد ضرع إليه ، ولكن مصادفة خارقة للعادة هى التى جاءت به» .

إن نزوة هذا العمل نذير بالخطر ، وهذا الخطر يزداد كلما كان العمل غير مقصود ولا متعمد . إنه يذكرنا بتعليق جوركى وهو : إن الله وتولوستوى كانا مثل «دبين في عرين واحد» . إن نيكولاى قد صلى بمعنى ما من أجل معتقد الرواية كله ، وقد استجيبت

---

(١) وردت بالفرنسية في النص : une mere de famille est capable de tout.

(٢) الكنة : أخت الزوج أو الزوجة .

صلاته : إن الله لم يكن قادرا على أن يحزم الأمر بمثل هذه السرعة . إن نيكولاى بوصفه وريثُ آل رستوف ، وتجسيدا لروح آل رستوف ، يجب أن يحصل على ما يريد . إنه ليس جوهريا فحسب لنشاط العمل السيكولوجى ، وإنما لأساسه الاجتماعى أيضا . لقد وضعنا المؤلف قبالة صخر الأديم[1] لمصالح الأسرة الشخصية عند تولوستوى ، ففى المسودات التجريبية الأولى التى تقاضته كدا وكدحا ، جرب تولوستوى كل الوسائل العرفية لحل الموقف بأن يشفى أندرو من مرضه ، فيتخلى عن ناتاشا لبيير لأنه يشعر بأنه يحبها أكثر منه ، وبهذه اللفتة النبيلة يغرى سونيا ويقنعها بالتخلى عن نيكولاى لمارى . وفى مقابل ذلك ، كان على أندرو أن يتزوج من ناتاشا ، وأن ينفصل نيكولاى عن مارى ويعود إلى سونيا . وكل هذه الوسائل والذرائع والحيل لا تسلك طريقا مختصرا فحسب عبر الضرورات الاجتماعية والسيكولوجية الأكثر عمقا ، ولكنها أيضا تعين قوى تحكمية للأختيار والحكم للشخصيات الرئيسية . وتزيل الترتيبات النهائية هذه الأشياء . ولنقتبس عبارة تولوستوى ، وهى أن الشخصيات تعمل ما فى طبائعها الروحية أن تعمله . فناتاشا ونيكولاى يحصلان على ما يجب أن يحصلا عليه ، وسونيا تحصل على ما أصبحت تحس بأنها يجب أن تحصل عليه إن توقعاتها أكثر قابلية للمواءمة من توقعاتهم ، ورغبتها فى إدخال السرور على القلوب عظيمة جدا حتى صارت تعتقد بأنها قد أرضت نفسها كما أرضت الآخرين . إن تولوستوى يأبى أن يعترف لها بأى فضل - وربما كان ذلك ظنا منه ، بأنه حين يأبى عليها الفضل يزجى إليها لونا من الإطراء - وتحذو حذوه ناتاشا التى ينتهى بها المطاف إلى الاعتقاد بأن سونيا لم تكن ترغب فى الزواج حقا ولكنها ، مثل القطة كانت متعلقة لا بشخص واحد ولكن بالأسرة والمنزل . إنه قانون التطور والبقاء الذى يقضى بالإعتقاد بأن ما قد حدث كـان يجب أن يحدث ، وتولوستوى يعير هذا المبدأ كل ثقل قدرته الفنية .

إن تولوستوى لا يضحى بسونيا ، فإن دورها فى الحياة مبنى حقا على دور عمته تاتانيا ، التى كان يمجدها . ولكنه يربط دون أدنى ريب رغبتها فى إدخال السرور ، بالإخلاص الذى كان له دائما مثل هذه القدرة على إدراكه . إنها تستوقف نظر مارى ، وهى تبدو «مبتسمة بصورة كريهة مصطنعة» ، إنها تفتقر إلى الثقة المطلقة والتلقائية التى تشكل جزءا جوهريا من «التفاهم» . وحينما تنظر هى وناتاشا إلى مصيرهما فى المرآة فإن ناتاشا لا ترى شيئا وتقول ذلك - فلم يكن باستطاعتها أن تفعل غير ذلك - ولكن سونيا لا تريد أن تخيب أملها . فهى تدعى أنها قد رأت الأمير أندرو وتبدأ حقا فى الشعور بأنها قد رأته . وبعد أن يصاب

---

(١) صخر الاديم (مجمع اللغة العربية بالقاهرة) الصخر الصلد الواقع تحت التربة والمراد به هنا «أعماق الحقيقة» .

بجرح تستعيد اللحظة وتتذكر» رؤ ية اللحاف القرنفلى اللون الذى كان على فراشه[1] . ويظهر تولوستوى جهلها . بحقيقة دوافعها الحقيقية حينما تكتب الخطاب إلى نيكولاى الذى تتخلى عنه ، وربما كان افتقارها هذا إلى معرفة ذاتها ، ينسبها مرة أخرى إلى دولوخوف : إن ما تقوله ، مثل ما يقوله ، مجرد من نبرة الصدق . وتعوزه الطبيعية ، والثقة التامة اللاشعورية بنفسيهما ، تلك الثقة التى يتمتع بها آل رستوف ، والتى يعتقد تولوستوى ، أن لدى بعض الفلاحين من مثل كاراتيف مثلها . وهذه الثقة هى التى يقدرها حق قدرها فوق كل إعتبار آخر . إنها فى نظره هى الأساس ، والضمان كلاهما لمعرفة الذات . وإذا أعوزت سونيا هذه الثقة ، فهى لا تستطيع أن تضرب بجذورها فى الحياة ، وتقتبس ناتاشا هذه العبارة عنها (على الرغم من أن الأميرة مارى تقول إنها تسىء تفسير النص) «لأن كل من لديه[2] يعطى فيزداد ، ومن ليس له فالذى عنده يؤخذ منه» وربما كانت هذه العبارة الثالثة التى يجوز أقتباسها ليصدر بها «الحرب والسلام» .

إن دولوخوف وسونيا يمكن رؤ يتهما كشخصيتين يصيب تولوستوى الإخفاق معهما . ولم لا ؟ إن هذا النوع من الإخفاق لن يدلنا فحسب على موضع نجاحه ، وعلى الوسيلة التى حقق بها هذا النجاح ولكنه يبصرنا بالكثير عن المخطط الأخلاقى للكتاب ، فلو أن دستويفسكى صوّر هاتين الشخصيتين لأعطاهما ، كلتيهما ، حياة درامية حية نشطة ، ولكن تولوستوى إما أن يخفق فيه وإما أن يمتنع عنه . وتظلان شخصيتين قيد البحث لم يفصل فيهما بعد ، شخصيتين خطرتين ، ربما - وبخاصة سونيا - تنضمان إلى تأييد القارىء ضد أبطال وبطلات القدر والطبيعة الصالحين الراسخين . لماذا يقع دولوخوف فى حب سونيا ؟ إن تولوستوى الذى يعطى تفسيرا لكل شىء ، لا يحاول تفسير ذلك ، ولهذا مغزاه ومعناه إلى حد ما ، فقد صرف النظر عنه وعبر عن ذلك بجملة يجب أن تكون من أكثر الجمل صراحة فى الكتاب ، جملة تكاد تليق برواية قصيرة أو أقصوصة طويلة .

---

(١) إنه لغريب بما فيه الكفاية أنها قالت فى الوقت الذى كانت قد رأت فيه «شيئا أزرق وأحمر» اللونان اللذان خصصتهما ناتاشا لبيير ، فى مناقشة حول أى لون يكون الناس . ان الأمر يبدو وكأن هناك مكانا حتى للخارق للطبيعة فى انسجام «الحرب والسلام» أو على الأقل كما لو كانت المصادفة يمكن ان تصير جزءا متيقظا تقريبا من تصميمها الفنى . (المؤلف) .

(٢) انجيل متى : الاصحاح الخامس والعشرون - ٢٩ .

(٣) إن نسخ المسودات تتضمن مشاهد بين سونيا ودولوخوف ، حذفت كلها فى النهاية ، كما حذف خطاب يبدأ «معبودتى صوفى ، انى أحبك كما لم يحب رجل إمرأة من قبل» . ان دولوخوف الذى يخصنا بشق النفس كان يستطيع أن يبقى حيا بعد ذلك ، وكان يجب ان يصبح من الواضح لتولوستوى إنه بصدد ابتكار شخصية من أجل مصالح الحبكة الروائية بدلا من ان يتركها تنمو وتتطور . وعلى العموم فان متطلبات صالح الحبكة فى «الحرب والسلام» على الرغم من أنها لها مبرراتها الممتازة فيما تحققه من نتائج ، قد سببت لتولوستوى متاعب من أجل ذلك السبب .

لقد كان من الواضح أن ذلك الرجل العجيب القوى ، كان يرزح تحت نفوذ الفتاة السمراء الرشيقة التى أحبت غيره .

إن سبب رفض سونيا له واضح ، كما هو واضح أيضا سبب عدم زواجها أبدا ، فلماذا إذا يثأر دولوخوف لنفسه من نيكولاى فى أثناء لعب الورق ، ولكن ماذا عسى أن يكون دافع دولوخوف - هل هو الحسبان والتقدير أو هو نزوة ؟ نحن لا نعرف قط . وفى عمل بمثل هذا الوضوح وهذا البيان ، يكون هذا فى حد ذاته مؤثرا ، فمهما كانت الأسباب الداعية إليه ، وعلى الرغم من أننا مطلعون على دخائل أسرة رستوف فقد تركنا المؤلف لنصل بأنفسنا إلى السبب ونتعرفه . إن الأسلوب النسبى هنا يذكرنا بالكاتب بروست ، ولكن متى كان بروست يتركنا فى شك حقيقى ؟ - لم تكن له الحساسية البالغة لذلك . وإن تولوستوى ، على الرغم من إيمانه الراسخ وآرائه الصلبة ورغبته فى تصنيف الأشياء وتعيينها ، ليستطيع أن يمنحنا هذه الحرية ، وهو يمنحنا إياها حقا .

مهما يكن دولوخوف رجل حسبان وتقدير فان تولوستوى حريص على ألا يجعله يغدو متآمرا للجنس مثل شخصية لوفليس فى رواية «كلارسيا»[1] أو شخصية دى فالمونت فى «العلاقات الخطرة» فمهما يكن دوره فى محاولة آناتول إغواء ناتاشا ، فنحن نعرف أنه لا توجد أدنى فرصة لنجاح هذا الإغواء . فهو يبحث (حتى على يدى دولوخوف) بمسحة تكاد تقرب من البطولة الزائفة ومزخرفة بفأس الحرب الصريحة القديمة الكبيرة ، وهى ماريا ديمتريفنا . ومع ذلك فان هذا الموقف كان مصدر إزعاج لتولوستوى واعتبره حدثا رئيسيا . ولعل قدرا من هذا الإزعاج يرجع إلى المشقة التى كان يلاقيها فى معالجة مثل هذا الحدث (الروائى) بصورة واضحة ، وقدرا آخر لحاجته لأن يجعله يبدو كوجه من أوجه «الأيام الخوالى الطيبة» حينما كانت تحدث مثل هذه الأمور أكثر أندفاعا وتلقائية مما هى عليه الآن . يوجد هنا تغرض أكيد مخطط ، يظهر بوضوح فى هذه القصة المثيرة للسخط والغضب «جنديان من الهوصار» . ففى القصة يأتى الأب - وهو كولونل من الهوصار فى الوقت الذى تقع فيه أحداث «الحرب والسلام» - كل الأفعال بطريقة تلقائية ، من مبارزة ، ومقامرة ومطاردة نساء بصورة صارخة فاضحة . وابنه ، وهو الجندى الهوصار الثانى ، فاجر فى حسبان وتدبير ، يقترض المال من رفيق معجب ، وليست لديه نية السداد ، ثم ينطلق سادرا فى عمد ليوقع بإبنة صديق أبيه القديم ، فى حبائل غوايته . إن هدف هذا الدرس هنا غير متقن ، ولكن له علاقته برواية «الحرب والسلام» . إن الدروع

---

(١) كلارسا هارلو (١٧٤٧ - ١٧٤٨) رواية ضخمة فى ثمانية مجلدات وهى أعظم ما كتب الروائى الانجليزى صامول ريتشارد صون (١٦٨٩ - ١٧٦١)

التى حملها آباؤنا كانت سهلة الحمل - غشيانهم المواخير كان مبهجا وبريئا : غدت هذه الأشياء معنا فظيعة بشعة ، متعمدة ومترعة بالإشمئزاز . إن أناتول وناتاشا ينتميان إلى عالم والد جندى الهوصار : أما شخصية ليفن فى «أنا كارنينا» ونيخليودوف فى «البعث»،(بصورته التى تلاحقنا بالإغواء الخاطىء المخزى) فتنتمى إلى عالم الأبن .

حينما يبعث تولوستوى الماضى،فهو إنما يبعث - إلى حد ما بقصد تحقيق إرتياحه الشخصى - عالما يتضاءل فيه الشعور بالذنب الجنسى إلى الحد الأدنى أو يختفى . ومثله مثل الشئون الخفية القلقة ، يبقى فى جناح[1] المسرح ولا يظهر على خشبته أبدا . أننا فى خاتمة «الحرب والسلام» نشعر بضغط كل هذه الأشياء الخفية فى أقوى صورها ، ولكن تولوستوى - بكل ما يسانده من قوة الخلق العملاق - يبعدها بدون جهد . إن المشاهد الختامية ، كما أشار شيتوف ، تتدافع بعضها فى أثر بعض فى غموض بكل ما فى هذه الكلمة من معنى . هل من حقنا أن نسعد على حساب الآخرين ؟ هل من الواجب علينا أن نؤيد بوفاء وأخلاص حكومة تجلد الفلاحين وتجور عليهم لكى يعيش أطفالنا فى سعادة وأمن كما قد سعدنا وأمنا من قبلهم ؟ وهل الزوجات غيورات لأن المجتمع يمنح الرجال حرية الجنس التى يمنعها عن النساء ؟ إن الحال تجرى مع شخصيات الرواية كما تجرى مع هذه الأسئلة . فنحن نستطيع أن نفكر فيها تفكيرا عميقا إذا ما أردنا : إن تولوستوى لا يطلب ذلك - ليس هنا ، وليس الآن . إنه يترك تحليله القاسى معلقا ، ويمسك به معلقا فوق رؤسنا كما يمسك به معلقا فوق رؤس «شخوصه المسرحية» ليس هناك ما يلفت النظر إلى الخاتمة أكثر من تحفظ تولوستوى ، الذى يتباين بقوة وفعالية مع الوفرة الباكرة للحقائق السابق أعلانها وللتحليل المفصل .

إن «الحرب والسلام» ، كما نرى فى النهاية ، هى رواية تحت البحث ، لم يفصل فيها بعد بمعنى محدد يقال فى عناية وحرص . أنها تستبعد بقوة ، المشاكل الحقيقية التى تعذبنا ، والتى يمكن حلها بالسلوك والأحداث أكثر مما يحلها هؤلاء الذين يشبون ، والذين يشيبون ، والذين يتزوجون ويموتون . أو بتعبير أدق فهى لا تستبعدها بقدر ما تغير طبيعتها . إن المشكلات القابلة للحل يمكن السماح بدخولها كما يمكن دخول المشكلات غير القابلة للحل سواء بسواء . إن تسويات «اركتشييف» الحربية بكل جورها ومظالمها ، قد إحتوتها رؤيا الرواية بالشروط نفسها كالموت فى أثناء الولادة أو فى الحرب ، أو الشيخوخة كما هى الحال مع بولكونسكى والكونتيسة روستوف . يجب علينا أن نتقبل هذه الأشياء ونتحملها ، فهى الفكرة الأساسية للحياة .

---

(١) جناح المسرح : جزء جانبى من خشبة المسرح لا يراه النظارة .

٨ - بيـــير

استمرت فيرا قائلة : «فى أيامنا . . فهى تذكر» «أيامنـا» كما يحب النـاس من ذوى الذكاء المحدود أن يقولوا ، وهم يتصورون بذلك أنهم قـد اكتشفوا خصـائص «أيامنـا» وقومومها ، وان المميزات الانسانية تتغير بتغير الروابط . . . . «ان فيرا رستوف (أو فيرا برج كما اصبحت تسمى الآن) ، تلك السيدة ذات الذكاء المحدود ، قد أهملت للذهاب إلى هذا الرأى ، ولكن تولوستوى كما رأينا لم يترفع قط عن الافادة منها ، وهو يتناول الأشيـاء كعادته - بأن يختار أحد الأمرين ثم ثانيهما تأمينا لمصلحته وتأييدا لحجته . وهو حين يؤكد أن «فى تلك الأيام أيضا أحب الناس ، وحسدوا ، وبحثوا عن الحق والفضيلة ، وجرفتهم العواطف» ، - يقول أيضا إن كل شىء فى الماضى كان ينجز ويكمل لقد عملوا الاشياء التى نعملها او نخطط لعملها ، ومن هنا كان كل مافعلوه يتسم بسمة التلقائية لشىء محتوم لكنه لا إرادى ، وهذا هو المعنى لما يقال من أن الماضى خيرمن الحاضر ، ونحن نرى أن آباءنا قد قامروا وفسقوا بالنساء بطريقة تلقائية لاننا لانستطيع أن ندرك غير هذا بينما نحن فى أنفسنا نحس الدوافع والشكوك والحيرة وكما كانت الحـال فى حبهم كانت حـالهم فى مواقعهم الحربية . ونستطيع أن نرى أن تلك المعارك الحربية قد حدثت لاعلى الصورة التى قصد إليها هذا الفرد أو ذاك ، ولكن تمشيا مع قوانين القوة ، والقصور الذاتى والضرورة .

والحق ان الشخصيات كانت فى المـاضى كما هى الآن ، ولكن مشكـلات الميل إلى العمل والقيام به التى تلهبنا اليوم قد زالت من الماضى ، ولهذافإننا حين نتأملها نستطيع أن نحتفظ بما قال شوبنهاور : «يوم السبت[١] المخصص للاشغال الشاقة ، للميل الى العمل» ولكن الماضى فى نهاية رواية «الحرب والسلام» يكاد يقترب جدا من الحاضر . ان خاتمتها مؤثرة وفترة تهز المشاعر ، لاننا نشعر كما لو أن المشكلات التى صارعها تولوستوى فى البقية من أيام حياته على وشك أن تقتحم علينا حياتنا . اننا مع تولوستوى نشبه القائد والفرقة الموسقية فى حفـل موسيقى رفيـع تبقى رسالاتـه والتساؤلات التى يثيـرهـا حتى تصـل الموفمنت[٢] الختامية الى نهايتها .

كل ما هو طيب ينتهى إلى نهاية طيبة ، والفترة التى تبلغ ذورتها فى عام ١٨١٢ هى فترة الكمال عند تولوستوى ، لأنها قد حدثت كما كان يجب أن تحدث وانتهت كما كان يجب أن تنتهى ، ان فكرته الأولى كانت وضع كتاب عن الديسمبريين[٣] ، ولكن منطق ضروراته

---

(١) يوم السبت (بوصفة يوم راحة وعبادة عند اليهود وبعض النصارى)
ويوم الاحد (بوصفه يوم راحة وعبادة عند النصارى فترة راحة)
(٢) الموفمنت Movement جزء رئيسى من عمل موسيقى كبير .
(٣) الذين قاموا بالثورة الفاشلة على قيصر روسيا نقولا الأول فى ديسمبر ١٨٢٥ .

السيكولوجية والفنية فرض عليه العودة إلى الخلف ، إلى تلك الفترة التى - كما يقول هو ، ولعله يقولها بقليل من المكر والمخادعة - شعر فيها بأنه يجب أن يكون أولا سيد هذه الفترة لكى يفهمها . كان الديسنبريون جماعة من الضباط المفكرين والسادة [1] ، وكثيرون منهم فى الحرس القيصرى ، وكانوا قد عادوا من حملات روسيا الظافرة فى أوربا ومعهم المثل الاعلى للتنوير السياسى والاجتماعى . وكان بوشكن واحدا من أصدقائهم ، وكان يقول دائما إنه ود لو استطاع أن يسهم فى محاولتهم القيام بالانقلاب إلا أنه لم يكن فى بطرسبرج فى ذلك الوقت . وإن صح التعبير فقد اخفقوا فى محاولتهم لضمانِ ارتقاء قسطنطين أخى الكسندر الأول ، العرش ومعه دستور لروسيا (إن الجنود الذين أصدر الضباط اليهم الأوامر بالهتاف لقسطنين والدستور ، ظنوا أنهم يهتفون للقيصر الجديد وزوجه - لقد كانت لمسة جديرة بأن تظهر فى مسرحية تاريخية لشكسبير) وقد أعدم أكثرهم أو نفى إلى سبيريا على يدى نيقولا الثانى .

كان على بيير ان ينضم إليهم ، ثم يعود الى روسيا بعد نفى طال أمده فى سيبيريا فى الوقت الذى كان فيه يكتب روايته . يقول تولوستوى : إنه أجل تحقيق مثل هذه الرواية لبيير «كان على أن أعود القهقرى إلى فترة شبابه ، التى تصادف مجيئها مع الفترة المجيدة لتاريخ روسيا فى عام ١٨١٢» ويبدو أن هذه الفكرة الأساسية لرواية بيير إنما كانت لتجسيد بقائه ، وهو رجل مهيب عجوز ، من الأيام التى كانت فيها الأراء التحررية (الليبرالية) فى دولة ارستوقراطية تعنى حقا شيئا ذا شأن ، ولم تكن مجرد حدث من الأحداث التى تجرى على طراز العصر الحديث فى زمن واحد ، وربما كان تولوستوى قد قصد طبقا لما قال عنه كاتب سيرته الروسى والناقد انجبنبوم إلى أن يتخذ من هذا البيير عصا ينزل بها على المادين وأصحاب النظريات السياسين فى زمانه . ان فى استعادة جزء من التاريخ الحى بقصد اضعاف الثقة فى التاريخ المعاصر وتشويه سمعته هى عقيدة تولوستيه يتميز بها وتساير بغضه للتغيير ومحافظته البطريركية [2] . ولكن تولولستوى بعد أن عاد إلى زمن شباب بيير . انتهى به المطاف إلى نمط الرجل الذى يصعب على العقل أن يتصور أنه سيصبح ديسمبريا .

وباحتكام تولستوى إلى التاريخ بهذه الصورة الجبرية الكاملة يدمر خطته الشخصية من العزل من أجل واحد من سكانه ليبقى حبا فى زمانه الذى عاش فيه .

وإذا ما عاد مرة إلى عام ١٨١٢ فعساه يتغير ويتطلب العودة إلى مرحلة أسبق من ذلك بكثير . . . إلى الانهيار الذى وقع فى عام ١٨٠٥ .

---

(١) جمع سيد المقصود به (الجنتلمان) = رجل نبيل المحتد .

(٢) المحافظة : النزوع إلى الابقاء على ماهو قائم ، ومقاومة التجديد أو التغيير .

«لقد شعرت بالخجل وانا أكتب عن انتصارنا فى الصراع ضد فرنسا البونابارتيه بدون أن أصف هزائمنا وعارنا . من منا لم يجرب الشعور الخفى ، ذلك الشعور البغيض بالخجل والارتياب حينما يقرأ عن حرب ١٨١٢ ؟

وهكذا فإنى بعد ان نكصت على عقبى الى الماضى . . . . من عام ١٨٥٦ الى عام ١٨٠٥ ، فإنى الآن أعتزم ألا أقود بطلا واحدا فحسب من ابطالى وبطلاتى ولكن أبطالا كثيرين وبطلات كثيرات ، من خلال الأحداث التاريخية للأعوام ١٨٠٥ ، ١٨٠٧ ، ١٨١٢ ، ١٨٢٥ (المؤامرة الديسمبرية) و١٨٥٦ (نهاية حرب القرم) . وأنا لاأستطيع أن أرى فى أية فترة من هذه الفترات نتيجة لعلاقات بين هؤلاء الناس ومهما بذلت من محاولات للتفكير فى ابتكار عقدة بها سمات الرواية ، وحل للعقدة ، فإنى كنت اقتنع فى النهاية بأن ذلك لايتوافر لوسائلى ، ولذا عقدت العزم ، وأنا أصف هؤلاء الناس ، أن أنزل على حكم عاداتى التى ألفتها وألتزم دائرة القدرات التى لدى .

إن هذه الفقرة المقتبسة من مقدمة ملغاة تثير بعض التأملات الساحرة . فهى تظهر أولا بقدر أكبر بكثير كيف أصبحت «الحرب والسلام» فى صورة الرواية وقالبها ، مماقصد اليه تولوستوى أصلا ، لان بالنسخة النهائية حبكة ، ولأن الصلات بين شخصياتها قوية ، وحين قرر تولوستوى فى النهاية أن يحكم بنفسه إغلاق عصر من التاريخ ، فإنه أحكم أيضا إغلاق إطار الرواية سواء رغب فى ذلك وقصد اليه أم لا - ولو أنه نفذ نواياه ليمتد بالعمل حتى وقت حياته لفقدنا هذا العزم الرائع الغامض الذى يجعل خاتمة (الحرب والسلام) خالدة لاتنسى إلى هذا الحد البعيد ، ولتحتم علينا أن نفقد ، تبعا لذلك ، تأثير هذا الانجاز الفذ الذى يعتمد على أن يبلغ نهايته قبل أن يصبح التاريخ سياسة ، والخالد الذى لايبليه كرم الأيام معاصرا[1] .

ربما كان هدف تولوستوى من التغيير هو أن يعيد كتابة تاريخ الماضى ، أكثر مما يستخدمه ليسخر من الاتجاهات السائدة فى الحاضر . كان يود لو أنه أعاد كتابة النسخة الشعبية لعام ١٨١٢ واستبدل قصته الخاصة بالقصة الرسمية الوطنية . وفى أثناء سير العمل صارت القصة رؤيا محددة «لكل» الحروب والثورات فى صورتها الحقيقية التى لم يدرك أحد أبدا كيف تبدو فينا بعد حينما تحولت (الحروب والثورات) إلى وسائل لتحقيق الرغائب القومية . فلو أن تولوستوى واصل وصفه لطبيعة جميع الحروب - لتحتم ان يفقد هذه القدرة

---

(١) هذا المظهر الكامل من «الحرب والسلام» الذى التزم به تولوستوى فى النهاية ، سحر الناقد الشكلى الروسى ابخنبوم ، الذى يرى ان أعظم الفن مرتبط بالموت ، وليس بالحياة ، قارن فى انجلترا هذا الاتجاه ونظريات ت . اى . هيوم وبندهام لويس المشابهة .

على التعميم . فحتى تولوستوى لم يكن يستطيع أن «يكمل» حربا واحدة ، ثم يتركها لكى يعطى وصف شاهد عيان لحرب أخرى : ان الثغرة بين أسلوبين من التأليف كان من المستحيل اطلاقا سدها وكما قد حدث فعلا ، فانه قد عاد الى عام ١٨٠٥ لكى يخلق ، دون شك من الاخفاق التام فى أوسترلتز مماثلا تاريخيا للاخفاق فى القرم . وكيف يموت الجنود الروسيون ، (عنوان واحدة من وثائقه عن سباستابول) حينما ينعدم التخطيط والقيادة ، سيكون الامر بين فى كلتا الحالين اللتين تتاسويان فى البطولية . كما توجد أيضا الفرص للتعبير عن بغض الأجانب وهجاء النظريين الحربيين والمواطنين غير العمليين الذين يظنون أن النصر دائما فى جانبنا . («لقد أنزلنا الهزيمة بنا بليون الأول فى عام ١٨١٢ وأنزل نابليون الثالث الهزيمة بنا فى ١٨٥٦» ، هكذا يقول تولوستوى ملاحظا فى سخرية فى فصل من الفصول الثلاثة العقيمة فى الرواية الديسمبرية) .

نرى لزاما علينا أن نشكر الظروف لأن المؤلف لم يدع الرواية تسلك سبيل الشطط الذى كانت تسلكه لو أن تولوستوى واصل خطته «للديسمبريين» فى صبر وعناد بدلا من عزل موضوعه فى الماضى «والتفكير فى حبكة روائية لها سمة الرواية والحبكة فى آن واحد» . ولابد أن «الديسمبريين» كانت تشكل (صنفا) مختلفا كل الاختلاف عن «الحرب والسلام» : كانت ستنتسب إلى ضرب آخر من التأليف مثل «طفولة» ، و«القوزاق» و«صور سريعة من سبستابول» . إن الصفة المشتركة بين هذه الاعمال هى على وجه التحديد العجز عن التعميم : فهى لاتكترث بالعمومية . ونحن نتعرف فيها على الأصالة الرائعة لما يقوله تولوستوى ويحسه ، وغالبا ما تكون استجابتنا «من المذهل حقا أنه يعرف ذلك - والآن وقد قال قولته ، فإنى أدرك أنى أحمل الشعور نفسه الذى يحمله» ولكن هذا شىء مختلف كل الاختلاف عن قوة التعميم - تكاد تكون على النقيض منها حقا وعن عمد . ولنأخذ مثالا واحدا - مثالا عن الحرب - ان القوة والفكرة الاساسية فى وصف سباستابول ، والأحداث فى «الغارة» و «القوزاق» تكمن فى حدوثها لفرد معين فى معركة معينة . وعلى الرغم من أننا نرى أوسترلتز والمشهد الرهيب الشبيه بصورة البانوراما[1] التى رسمها بروجل[2] لسد اوجزد ، الى حد مامن خلال عينى الأمير أندور ، وغارة القوازق على مؤخرة الفرنسين من خلال عينى بيتيا ، وهؤلاء الشهود العيان ليسوا حكام المشهد وملاكه - فقد اصبح ذا طابع عام متجرد من الشخصية الفردية .

---

(١) منظر شامل عريض أو منظر كامل فى كل اتجاه .
(٢) مصور هولندى (١٥٢٥ - ١٥٦٩) اشتهر برسوم الطبيعة الساكنة والمناظر الريفية .

ان المهم فى الأمر هو أن تولوستوى وحده ينجز هذه العمومية حينما يتوصل الى تفهم براعة الحبكة والإفادة منها . ان قوة التعميم تصاحب الحاجة الى «الابتكار» وعلى الرغم مما وجده تولوستوى فيها من المعاناة ومجافاة الطبيعة فإنه حين يحمل نفسه على الابتكار يأخذ على عاتقة كل المسئوليات . ان الاصطناعية مفتاح الوضع الحقيقى ، وربما كان قد ظل بدونها كاتبا قصير الباع ، فهو إذ يشرع فى الابتكار فإن نمطا عملاقا كاملا من التوافقات يأخذ فى الظهور ، ويبدأ العمل فى تحقيق الوحدة . فحينما ابتكر أسرة روستوف ، بحياتها الداخلية «اللاارادية وتفاهمها ، فإن هذه الأسرة تبدأ لاشعوريا فى التوافق مع الروسيين فى مواجهتهم الفرنسيين ، الذين يكونون اللاسرة والدخلاء الذين لايفهمون . «إن الأمم كالأسر ، ان اسرتنا طيبة أما أسرتهم – لأنها ليست لنا – فهى سيئة . وهذه طريقة غير بارعة لوصف عملية التوافق ولكنها تحدث دون شك لتربط المصير القومى والأسرى معا . إن فيرا وبرج أجنبيان فى اصلهما ومن ناحية أخرى فان مباهاة برج وحديثه عن «الكفاح المقدس» لروسيا . . . الخ يظهران هذا ، كما يظهران استعداد سونيا الواعى «للحب والتضحية بالنفس» انها فى واقع الامر ليست فردا من أفراد الاسرة . ان حب الوطن – مثل التعلق بالأسرة – ليس مسأله أحاديث ونوايا . ان هؤلاء الذين يدركونه لايتحدثون عنه .

ان هذا النظام القومى الأسرى قد جعل الأمر – أكثر من أى وقت آخر – غير محتمل . ان تولوستوى يستطيع أن ينجح فى الكتابة عن الديسمبريين ، أو فى أن يجعل بيير واحدا منهم ، لأن الديسمبريين لم «يتكلموا عنه» فحسب ولم يضعوا آراءهم ومثلهم فى صورة تجريدية ولكن معظم هذه الآراء والمثل قد جاءت من فرنسا الثورية . ان بيير يستسلم كل الاستسلام – مثل نيكولاى – الى النمط الروسى للمصير وتحقيق الرغبة ، والى الحكم الخير والنظام الأموى[1] الذى يمنح الرجل حريته فى عالم الفكر والآراء مادام كان هذا لايقلب أوضاع الحياة الاجتماعية الأسرية[2] وحين يكون نيكولاى فى باريس مع جيش الاحتلال الروسى تصله اخبار موت الكونت العجوز ، وعلى الرغم من أن دوره قد حل فى الترقية إلى رتبه الجنرال فانه يتخلى عن وظيفته ويعود إلى الوطن فورا : أن أعظم الأشياء أهمية يجىء

(١) النظام الاموى : نظام اجتماعى يرجع فيه إلى الام فى النسب والحكم

(٢) إن الناقد السوفيتى ف . ابرميلوف يسلم بهذه القضية : كانت ناتاشا تود لو أنها صحبت بيير إلى سيبيريا فى «الديسمبريين» بوصفها رفيقة مساعدة مخلصة ، ومن الحق انه كان ينبغى لها ان تفعل ، اذا ما سمحت لزمام الموقف ان يفلت من يديها ، ولكن من العسير ان نتصور أيضا أنها تدع بيير يجلب مثل هذا المصير للأسرة ، كما أن من العسير أن نتصور أن الكونتسيه تولوستوى تسمح لزوجها بالانضمام إلى حركة هدامة نشطة . كان من المحتمل ان تحيل ناتاشا حياة بيير فى سيبيريا إلى جحيم ! ان تولوستوى فى نهاية «الحرب والسلام» لا يعرف ماالذى تستطيعه ناتاشا ، أكثر مما يعرف عن قدرة زوجته .

أولا . ومع ذلك فان تولوستوى عرف جيد المعرفة إن الضباط الذين ذهبوا إلى أوربا - أو اثنين منهم ، هما بيستل وكوتشلبيكى ، اللذان كان يمكن أن يصبحا شخصين ديسمبريين - لم يكن فى مقدروهم عند عودتهم المقارنة بين الفلاح الأوربى وأخيه الفلاح الروسى الابشق النفس . قد ساعد فى تحرير أوربه ، مع أنه كان يرسف فى الاغلال فى وطنه وكانت اوربه هى التى أظهرت له هذا وأظهرت له أيضا نمط الأنظمة التى يجب أن تأخذ مكان أنظمته . وكيف كان يتأتى لمن يشارك فى الاحتفال بالأسرة والأمة الروسية ان يتقبل هذا ؟ وكان عليه أن يعترف بما اذا كان قد أزمع أن يضمن الديسمبريين الكتاب . لقد كتب مسودة تجريبية وفى ذهنه هذا ، فقد أنقذ أندورو ، وبعث به هو ونيكولاى معا - بعد زواجهما - إلى صفوف الجيش فى باريس ، أما فى النسخة الأخيرة فإن أندور يموت ويتزوج بيير ، وهكذا تنتهى كل المجازفات ، وتبعد فرنسا ويبتعد النفوذ الفرنسى عن الأسرة الروسية الهادئة .

لقد كان يطيب لتولوستوى بإخلاص أن يتفق مع ماكتبه كوتشلبيكر عن الشعب الروسى .

«حينما أنظر إلى الصفات الباهرة التى وهبها الله الشعب الروسى ، الشعب الأول بين شعوب العالم ، المخلوق للمجد والقوة ، والى لغته القوية الرخيمة التى لاتشبهها لغة فى أوربا ، وما اتصف به من مودة ، ورقة قلب وسرعة بديهة أكثر من جميع الشعوب الأخرى . . . يحزننى أن أعتقد أن كل هذا قد تحطم ، ذوى ، بل ربما مات دون أن يؤتى ثمرة فى العالم الأخلاقى[1] .

ولكن «الحرب والسلام» ربما تكون قد كتبت لتبين أنها لم تمحق ولم تذو ، وان الثمرة الأخلاقية قد وجدت من قبل دون أية حاجة بالشجرة إلى سماد من الخارج ، وأنها تنضج فى هدوء على ممتلكات طبقة النبلاء الروسية الطيبة ، أولئك النبلاء الذين كانوا على صواب لأنهم كانوا سعداء ، وفى قلوب الفلاحين - من مثل كاراتيف - الذين كانوا يستشعرون السعادة لأنهم كانوا أناسا صالحين . فاذا ما احتاجت روسيا إلى آراء عامة لم تكن هى الآراء الجمهوريانية[2] المناضلة ولكن آراء فولتير ، والمفكرين الأحرار من مفكرى القرن الثامن عشر ، التى تقول : «ان العقل يعنى الخير» أى الآراء التى أنسجمت مع البطرياركية[3] الخيرة لنيكولاى رستوف وبولكونسكى العجوز الذى تشكل حياته فى ضيعته صورة عجيبة حافلة بالذكريات لحياة فولتير فى فيرنى .

---

(١) هذه العبارة مقتبسة فى «تاريخ روسيا» لمؤلفه برنارد باريس . (المؤلف) .

(٢) التمسك بالنظام الجمهورى .

(٣) نظام اجتماعى يتميز بسلطة الاب المطلقة على العشيرة أو الأسرة وبانتساب الابناء اليه وليس إلى أمهم .

وعلى الرغم من نظرة بيير الأوربية المتحررة المتسائلة ، فإن تولوستوى يربطه بالأسرة الروسية بخاصية من الخواص البالغة الأهمية والحيوية - هى سخفه وقدرته على السخرية الذاتية . إن هؤلاء الذين «يفهمون» هم وحدهم الذين يتمتعون بحاسة الفكاهة الحقيقة (من الواضح ان سونيا لاتتمتع بهذه الحاسة) . لقد كان الماسونيون على صلات وثيقة بالديسمبريين ، ونحن نذكر كيف ظهرت عند تقليد الأعضاء مناصبهم فى الماسونبة . «إبتسامة شبيهة بابتسامة الطفل تنم عن الارتباك ، والشك ، والسخرية بالذات على وجه بيير على غير إرادته . «إنها ليست سمة المصلح المتحمس أو السياسى المتعصب ، فنحن لانستطيع أن نتصور أية سخرية شخصية أو ذاتية فى كتابات سبيرانسكى ، ولا شيئا من ذلك الأمر فى الأمير أندرو ، الذى كان يخشى السخرية «أكثر من أى شىء آخر فى الدنيا» . فهو وبيير يشبهان من بعض النواحى دون كيشوت وسانكوبانزا ، وإذا ما أخذا معا فانهما لايستطيعان أن «يصنعا شيئاً» من أجل روسيا أكثر مما فعل هذان الرجلان من أجل اسبانيا . وبالاضافة إلى ذلك فان الأمير أندرو قد خلق للموت ، وخلق بيير للحياة ، والخلف الوحيد للأمير أندرو هو ابنه ، الصغير نيكولاى ، الذى يعجب ببيير أيما إعجاب ، والذى يترك فى نهاية الكتاب كحبل وحيد للسلامة تتعلق به آمال المستقبل وحياته .

كان ديسلليس ينام مستندا إلى أربع وسائد ، وينبعث من أنفه الرومانى شخير متناغم . أما نيكولاى الصغير الذى كان قد أستيقظ لتوه يتصبب عرقاً بارداً فقد جلس منتصباً فى فراشه ، ومحملقاً أمامه بعينين مفتوحتين بكامل اتساعهما . لقد أستيقظ من حلم رهيب . إذ رأى فيها يرى النائم أنه هو والعم بيير ، يلبسان الخوذات - كما هو مصور فى كتاب بلوتارك - يقودان جيشاً ضخماً يتألف من صفوف بيضاء مائلة تملأ الجو ، مثل بيت العنكبوت الذى يسبح فى الهواء فى فصل الخريف ، والذى كان ديسيللس يطلق عليه إسم «ابن العذراء»[1] وفى المقدمة كانت توجد هالة مشابهة لهذه الخيوط ولكنها أكثر سعة إلى حد ما . ثم حمل هو وبيير بخفة وفى ابتهاج إلى أعلى ، وكانا يقتربان أكثر فأكثر من هدفهما . وفجأة بدأت الخيوط التى تحركهما تتراخى ، وجعلت تتداخل بعضها فى بعض حتى صار من العسيران تتحرك . ووقف العم نيكولاى أمامها موقف التجهم والتهديد .

قال وهو يشير إلى بعض شمع الختم المكسور والاقلام : «هل فعلتم هذا ؟ لقد أحببتكم ، ولكن لدى أوامر من آركتشييف ، وسأقتل أول من يتقدم منكم . «واتجه الصغير نيولاى لينظر إلى بيير ، ولكن بيير لم يعد يرى هناك . لقد حل أبوه فى مكانه - الأمير أندرو - ولم يكن لأبيه شكل أو صورة ، ولكنه كان موجوداً ، وحين رآه الصغير نيكولاى أوهنه

(١) وردت بالفرنسية : Le fils de la vierge

الحب : وشعر بأنه عاجز ، كسيح ، لاشكل له ولا صورة . وجعل أبوه يربته ويحنو عليه . ولكن العم نيكولاى أخذ يقترب منها شيئاً فشيئاً . واستولى الفزع على نيكولاى الشاب ، واستيقظ .

فكر بصوت مرتفع قائلا : «أبى !» (على الرغم من أنه كانت توجد فى البيت صورتان شخصيتان جيدتان للأمير أندور ، فان نيكولاى لم يتخيله قط فى صورة الانسان «إن أبى كان معى وقد ربتنى . لقد أطرانى مع العم بيير . أننى سأفعل كل ما يقوله لى . إن موكبوس[1] سكابفولا قد أحترقت يده فلماذا لاتحترق يدى ؟ أنى أعرف أنهم يريدوننى على طلب العلم ، ولا ريب فى أننى سأتعلم . ولكننى سأكون يوماً ما قد أنهيت تعليمى ، وحينئذ أعمل عملاً عظيماً . أنى لأضرع إلى الله أن يحدث شىء ذو شأن كما حدث لرجال بلوتارك . سأفعل كما فعلوا . سأبزهم . وسوف يعرفنى كل شخص ويحبنى ويفرح بى» . وعلى حين غرة أخذ يتشنج ، وجعل صدره يعلو ويهبط ، ثم أخذ فى البكاء .

سمع صوت ديسلليس يسأل : «هل أنت مريض ؟»

أجاب نيكولاى : «لا» ثم استلقى بظهره على الوسادة !

وفكر فى ديسلليس : «أنه طيب وحنون وأنا مولع به ! » ولكن العم بيير ! أوه ، ياله من رجل رائع ! وأبى ؟ أوه ، ياأبى ، نعم ، إنى سأصنع شيئاً ذا شأن حتى يرضى «هو» عنه . . . » .

إن الفقرة الرائعة التى يختتم بها المؤلف الكتاب ، والتى يتخللها فى كثير من سياقها دعابة تولوستوى وفهمه المتميز للطفولة ، الجديرة كلها بالاقتباس ، لكى تبين كيف أن صورة بيير فى العقل الحدث هى فى أصلها صورة صبيانية ، أسرية ، وسخيفة ، ولكنها صورة صحيحة صادقة وشخصية ، فى حين أن نيكولاى الصغير لا يرى أندرو ، على الرغم من أنه يحل محله فى الحلم ، فى صورة إنسانية . إن المعانى المتضمنة فى هذه الفقرة كثيرة ، ولكن حسن الدعابة والفكاهة تكمنان فيها جميعاً ، ويتبع روح دعابتها تقبلها للمعانى المجردة من مثل المجد ، والله ، والطموح – فقط من خلال مناخ الأسرة وسلامها الذى يقوم العم بالحفاظ عليه حتى وهو يبدو مهدداً متوعدا .

إن «السخرية بالذات التى لاتعرف الخوف» هى فى نظر تولوستوى الصفة الاسرية الروسية العظيمة ، التى تضفى عليهم لوناً من التفوق العاجز على الأجانب الذى يتلاءم تماماً – وهو فى الحق جزء مما أطلق عليه الاصطلاح سامود وفولنوست Samodovolnost مع

(١) قائد من قواد روما القديمة أسره الالبان فما كان منه إلا ان وضع يديه فى النار لكى يريهم انه لا يخشى بأسهم ولا يرهب جانبهم .

الثقة بالنفس . ان الاجانب من مثل برج وكابتن رامبل ليست لهم ، طبعاً ، هذه الصفة ، وهم جديرون بالسخرية منهم يثيرون العطف لاعتدادهم بأنفسهم ورضاهم الذاتى أو هم قليلو العقول فحسب ، ولكن حتى الشخصيات الصغرى ، مثل شخصية بيليبين السخيف ، تتمتع بها كما يتمتع المبعوث بالأشيف ، إذ حين يسأله الفرنسيون عن الطريق المؤدية إلى موسكو يجيبهم بأنها «طريق بولتافا التى سلكها تشارلس الثانى عشر» وهو يهنىء نفسه على ملاءمة هذه الكلمة[1] حينما يشعر بأن هذا الرد عجز عن إحداث الأثر المطلوب فى النفس - ان الفرنسيين (لأنهم فرنسيون لا يفهمون الفكرة التى تشير إليها هذه العبارة . ولابد أن تولوستوى كان أول كُاتب يستغل فكرة - منذ أن أصبحت شيئاً فشيئاً عزيزة علينا - إن أفضل وسيلة لتحقيق تفوق أخلاقى على أى عدو هى أن تنكر عليه ما فيه من روح الدعابة والفكاهة ، وان وسيلة من أبرع الوسائل وأشدها خبثاً للإيحاء بذلك هى أن تظهر فرداً من بين مؤيديه وقد أخضل وجهه بحمرة السرور ، لموقع الدعابة من نفسه موقعاً حسناً ، ثم بعد ذلك يتضرج بحمرة الخجل لان النكتة لم تلْق منه قبولاً .

إن ما عليه بيير من (سخف دينامى)[2] إذا ما أستطعنا أن نطلق عليه هذا الوصف لتمييزه من السخف السلبى فحسب للأجانب والدخلاء - لعلى صلة هامة بدوره بوصفه شخصاً مستطلعا ، باحثاً عن الحقيقة . ومن الواضح ان تولوستوى أراد له ان يكون كانديد[3] الروسى أكثر مما يكون أحد أبطال «الرومانس التثقيفية»[4] لجوته . ولكن سخفه لم يحظ بقبول عام ورضاء تام (إن د . هـ . لورنس الذى ينقص إبطاله بصورة فذة ، أية لمسة من السخف المتعمد على الرغم من أنهم يكونون أحياناً هزليين عن غير عمد أو قصد ، كان يشير إليه باستخفاف بقوله «ذلك الدرفيل[5] فى صورة بيير» . وعلى الرغم من أنه لا طفولة شخصية له فى الكتاب فهو يكتسب حيويته مما يتعلق بالطفولة . ان الشباب من آل روستوف ، وبخاصة ناتاشا ، يتقبلونه لفورهم بوصفه واحداً منهم . إنه عاجز عن ممارسة نفاق الراشدين ، وله قوة الطفل على النفاذ إلى زيف البالغين (إن الماسونية لون من ألعاب البالغين الزائفة التى ترضى تطلعاته إلى الصلاح والتقوى ولكنه لايستطيع أن يتحامى السير فى سبيلها حتى النهاية) . ولكن أعظم ارتباطاته بالطفولة هى قدرته على العيش إلى حد ما فى عالم زائف .

---

(١) وردت بالفرنسة (cllmot) فى النص mot .

(٢) الدينامى أو الديناميكى : متميز بفاعلية مستمرة ، فعال مملؤ بالقوة والنشاط .

(٣) بطل رواية تحمل اسمه من تأليف فولتير - منتصف القرن الثامن عشر .

(٤) Buldungsroman وهى الرومانس التثقيفية أو التأديبية : قصة شعرية أو نثرية من قصص العصور الوسطى قوامها الاسطورة والحب الشريف أو مغامرات الفروسية التى تستهدف التأديب أو التثقيف .

(٥) الدولفن ، أو الدرفيل ، أو سبع البحر .

قال وهو يقطب جبينه ويشير بإصبعه إلى شخص غير منظور : لقد أصبحت إنجلترا فى حالة تلف . ان مستر بيت حكم عليه كخائن للأمة ولحقوق الإنسان . . . » ولكن قبل ان يتمكن بيير - الذى توهم نفسه فى تلك اللحظة نابليون بلحمه ودمه ، وأنه قد خاطر لتوه بعبور مضايق دوفر واستولى على لندن - من ان ينطق بالحكم على بيت ، رأى ضابطاً شاباً ممشوق القوام ، حسن الطلعة ، يدخل الحجرة .

ومما يساوى هذه الفقرة امتاعا ، ذلك التزييف المتسم بالجهد والكدح للرسالة الشفرية بغية الوصول إلى حل ينتهى إلى أن ل . ببسهوف الروسى هو القاتل الذى بعثت به الأقدار لكى يغتال نابليون ، وأنه سيتبع طريقة ولترميتى[1] المسرحية[2] الايمائية فى تنفيذ هذا الاغتيال .

أنى لست «أنا الذى يعاقبك ولكنها يد العناية الإلهيه ! حسن إذن ، خذنى ونفذ فى حكم الموت ، «هكذا استمر يقول وهو يتحدث إلى نفسه ويحنى رأسه وقد ارتسم على وجهه تعبير حزين ولكنه ثابت لا يتزعزع .

ليس سحر بيير وحده ولكن صلاحه أيضاً - اعتباره ومكانته فى الكتاب كجزء من الضمير التولوستوى - ينبعان من حقيقة أن عالم الزيف هذا ليس هو عالم الاستحواذ[3] الراشد ، الذى يرتكب فيه روسكولنيكوف جريمة القتل ، والذى يبحث فيه القتلة السياسيون (ومن الواضح جداً أن بيير ليس واحداً منهم) عن ضحاياهم . إن بيير من ناحية هو كبش الفداء لمذهب السوليبسية فى الكتاب ، وهو مذهب سولبسزم الطفولة ، والتعليق الساخر عليه . وربما كان أيضاً أن تولوستوى هنا يقصد تعليقاً ساخراً على الفرد الذى يعتقد أنه قادر على تغيير مجرى التاريخ ، ولكن أساس معتقده فى تلك الحال يكون أو هى وأضعف ، لأن الاغتيالات تستطيع ان تفعل هذا تماما : إن الكسندر الثانى أغتيل فى عصر «الحرب و السلام» وتوقفت اجراءاته من أجل التحرير ، وبعد مرور أربع سنوات على موت تولوستوى أشعل حادث اغتيال آخر نار الحرب العظمى .

أفهل كان بيير يحاول قتل نابليون ، الذى كان يجلس فعلا آمنا فى قصر الكرملن ، لو أنه عثر عليه ؟ يقول تولوستوى : «لا» .

---

(١) بطل قصة امريكية حديثة ، كان يعيش حياة كئيبة مملة ولقد كان دائما غارقا فى أحلام اليقظة . والكتاب
(٢) يصف المغامرات الوهمية التى عاشها فى هذه الأحلام . وهى من تأليف هنرى جيمس .
(٣) المسرحية الايمائية : مسرحية يعبر فيها الممثلون عما يريدون بالايماءات والإشارات .
الاستحواذ : تسلط فكرة أو شعور ما على المرء تسلطا مقلقا غير سوى .

. . . كان يتعذب كما يتعذب هؤلاء الذين يضطلعون فى عناد بمهمة يستحيل عليهم أداؤها ، لا بسبب صعوبتها ، ولكن لعدم ملاءمتها لطبائعهم - أى بسبب خوفه من أن يضعف فى اللحظة الحاسمة فيفقد احترامه لنفسه .

إن بيير بوصفه رجلا تستبد به فكرة واحدة يريد تنفيذها لا يستطيع أن يمنع نفسه من الدخول إلى العالم الخارجى . إنه يدهمه متزاحماً عليه بكل ما فيه من تفصيلات تولوستوية - إنه عالم كابتن رامبال ، والخدم ، والضحك الفرنسى المتبادل من عدم امكان ادراك كنههم وسبر غورهم ، والنار «تزحف مثل قشور أسماك الزينة الذهبية على طول الجدران» ، والجندى الفرنسى ذو البقعة على خده يقول : «يجب علينا أن نكون انسانيين ، كما تعلم» ، والطفل الذى ينقذه بيير «الشبيه بأمه على نحو غير جذاب» وهو يراه بالتناوب بريئا براءة مثيرة للشفقة تارة وكحيوان صغير مؤذٍ تارة أخرى . ان كل ضغط الحياة هذا يفرض نفسه على بيير ، وإن قوة ادراكه لهذا الضغط كما هى الحال مع الأطفال ، لمن الضرب نفسه سواء بسواء ، مثل قوته الناشطة للزيف . انه لمن الصعوبة بمكان أن نتصور أى شخص آخر - ما خلا تولوستوى - يستطيع أن يطبّع[1] بمثل هذه الفعالية ما يبدو نتيجة أخلاقيـة ضعيفة فجه : ان بيير يخرج ليقتل نابليون وبدلا من أن يرتكب جريمة قتل ، ينقذ حياة طفل . إن احترام الذات ما كان يكفى لأن يحقق له ما أراد من انجاح خطته بتنفيذ مهمة لا تتلاءم مع طبيعته ، يكرهه على أن ينقذ طفلا ، ويتخذ مع الإثارة البدنية «لقد شعر بانه مبتهج ، وبارع وذو عزم» التى نتجت عن [illegible]ر والأرتباك .

وحالة الرضا البدنى هذه تلازم بيير طوال مدة تجاربه كسجين ، وتجعل هذا الوقت فيما بعد يبدو دائما جديراً بالذكر عنده .

وكان فى كل مرة ينظر فيها إلى قدميه الحافيتين ترف على وجهه ابتسامة الرضا الذاتى المفعم بالحيوية والنشاط . إن منظرهما كان يذكره بكل التجارب التى مر بها ، وبكل مـا تعلمه فى غضون هذه الأسابيع ، وهذه الذكرى كانت تبعث فيه السرور[2] .

إن كل شىء - حتى القمل - يبعث فيه السرور ، كما يبعث السرور فى الكلب المبتهج الذى قد تعلق بهم ، وذنبه الكثير الشعر «ينتصب» وهو ثابت فى دائرة مثل ريشة كبيرة . إن

---

(١) يطبع = يجعله منسجما مع الطبيعة .

(٢) ان قدمى بيير يصبحان تقريبا رمزا للوسيلة التى ينجح فيها فى أثناء هذه الأسابيع فى امتصاص بيئته وجسمه فى الانسجام . وفى اثناء المسيرة «كان غالبا ما يلقى نظرة سريعة على الحشد المألوف حوله ، ثم يعود فيلقى نظرة على قدميه . ان الحشد والقدمين كانا يتشابهان ألفة ، وكأن الحشد حشده والقدمين قدماه . (المؤلف) .

منظر كاراتيف نفسه وحديثه يشكلان جانباً من هذا السرور ، وهى محصلة هذه الأحاسيس السارة القوية التى يتعذر استردادها» . وما كان لبيير أن ينفصل عن هيلين ويبتعد عن فساد الأخلاق للجنس والمجتمع الخاص بالبالغين حتى ردت إليه طفولته ثانية ، مثل نيكولاى السعيد الذى يستطيع دائما أن يعود إلى الدخول «فى عالم البيت والطفولة الذى لا يعنى شيئا لأى شخص آخر ولكنه يمنحه بعضا من أجمل لحظاته» ويرى بيير أن هذا البعث اعداد لتلك الحياة الزوجية السعيدة التى هى تكرار للطفولة بوسائل أخرى .

ومع ذلك فان تولوستوى ما يزال أميل لأن يكون أكثر حزماً مما ينبغى طوال مدة أسر بيير ، لكى يقنعنا بمغزاها - مغزاها لنا جميعاً ولبيير أيضاً . وبالرغم من - وربماكان بسبب - أمانة تولوستوى المفرطة يوجد شىء ما ليس صوابا تماما فى هذه الحادثة العرضية من سياق القصة . ويظهر هذا واضحاً إذا ما قارناه بأنشودة [1]بيتيا الرعوية وموته الذى يعقبها بين الأنصار[2] ، وهو وصف يبلغ حد الكمال . إنه ليس خطأ كاراتيف . إن تولوستوى يحرص على أن يؤكد ان كاراتيف لا يعنى[3] إلا القليل فى ذلك الوقت فيما خلا كونه امتداداً لسعادته البدنية : إن بيير لا يتذكره إلا فيما بعد فحسب كشخص رمزى طاهر كالقديس . ويبدأ فى أن يعزو أهمية روحية إلى شىء ما كان بدنيا خالصاً فى ذلك الوقت إنه لمصدر رضا ، كما هو مبعث استغراق ذاتى لبيير فى ذلك الوقت ، أن تصبح أمانة تولوستوى مصدر اقلاق . وبرغم كل شىء ، فإن كثيرين من السجناء وبينهم بيير ، يموتون فى أثناء الزحف ، ولكن هذه الأحداث المحزنة تتحد مع الشدائد فى جعل بيير يحس بأنه أحسن حالاً منه فى أى وقت مضى ، وهذا أقصى درجات الإنسانية ، ومقنع أيضاً ، أن مالا يقنعنا هو الأهمية الروحية التى يبدو أن بيير وتولوستوى يستخلصانها من هذا الزحف . إنه لمن العجيب ان انبعاث بيير الروحى بسبب معاناته واتصاله المباشر بمواطنية يجب أن يكون أكثر الأحداث اقناعاً وأشدها سوليبسيه[4] فى الكتاب كله .

وعلى العموم ، طبعا ، فإن تولوستوى يميل إلى أن يأخذ الرضا البدنى كعلامة على التقدم الروحى - وهذه هى حال ليفن نفسها بعد قضاء يومه فى صحبة الحاضرين . وربما يكون لها مثل هذه الدلالة ولكن فى حين أن الجانب البدنى لا يتطرق إليه الشك ، ويعطى

---

(١) الأنشودة الرعوية : منظومة أو منثورة تصف الحياة الريفية أو المشاهد المتعلقة بالرعاة أو توحى بجو من الرضا والطمأنينة .

(٢) النصير : (الجمع أنصار) عضو فى قوة غير نظامية مهمتها ازعاج العدو بشن الغارات المتكررة عليه .

(٣) يكون ذا درجة معينة من الأهمية .

(٤) السولبسية : نظرية ذاتية مثالية تقول بان الانسان وضميره هما وحدهما الموجودان ، بينما العالم الموضوعى بما فيه من ناس كائن فقط فى عقل الفرد .

للقارىء فى صورة رائعة ، فإن المطلب الروحي يفرض دون أن يؤيده برهان - برهان الفن ، فهناك تعارض واضح بين ما يظهر فى تولوستوى إنه صحيح ، وبين ما يجزم هو نفسه بصحته . ومع ذلك فإنه بينما يعانى تتابع الحصاد من كلا هذين الأمرين : ميل تولوستوى إلى التوكيد ، ووجوده بوصفه شخصية ليفن ، فإن الوقت الذى قضاه بيير سجيناً لا يلقى هذه المعاناة . لأن هذا الحدث يوصف بطريقة صندوق الدنيا(1) ، متبادلا الوضع مع مرض آندرو ووصف الموقف الحربى ، ويبلغ ذروته فى الصدام الدرامى لحدثين متعاقبين - فيما يخص بيتيا وبيير - وهذا التعارض يظهر النجاح الضخم الذى تحققه هذه الطريقة فى «الحرب و السلام» إنها تحمل شبها يلفت النظر بالتقنية التى أتقنها شكسبير فى رواياته التاريخية الإنجليزية التى ظهرت فى الوقت المتأخر من حياته ، والتى ظهرت كذلك فى الروايات الرومانية ، وإنه لمما يغرى المرء بالعجب معرفة ما إذا كان هذا الشبه مصادفة محضة . لا توجد أدلة صريحة ، ولكن بوشكن قد نقل عن التقنية التى استعملها شكسبير إلى حد بعيد فى «بوريس جادوف» ، وعلى الرغم من أنه لم يفكر إلا قليلا فى هذه المسرحية كما فكر فى شكسبير ، فان من المحتمل أن تولوستوى قد أحسن التعلم منها .

إنه بفضل هذه الطريقة ، إلى حد كبير ، يبقى بيير دون أدنى ريب شخصية درامية بارزة - وهذا الشيء المهم . لانه ليس أبداً أداة خالصة فحسب للتعبير عن آراء تولوستوى . وهذا يظهر فى تأملاته المشهورة فى المعسكر الليلى .

تكبد البدر السماء المضيئة عليا ، وبدت الغابات والحقول فيما وراء المعسكر ، ولم تكن تظهر للعيان من قبل ، إلى مدى بعيد . وعلى مدى أبعد عبر هذه الغابات والحقول كانت رقعة الأرض المنبسطة المترجحة اللانهائية ، المتألقة فتنة وسحرا ، تستهوى الناظر إليها . ألقى بيير نظرة خائفة نحو السماء والنجوم القاصية المتلألئة فى أعماقها ، وفكر قائلا : «ان كل ذلك هو أنا ، وكل ذلك هو بداخلى ، وهو كله أنا ! «وقد أمسكوا بكل ذلك ووضعوه فى حظيرة بها ألواح خشبية ترتفع عاليا ! «وابتسم وذهب ليرقد بجوار رفقائه وينام» .

ان الجملة الثانية بما لها من معنى ثابت وان كان لا يبرز على غيره من المعانى ، تظهر فن تولوستوى الوصفى فى أروع صوره . ولكن البعد بين تولوستوى وبيير ، واستمرار الصلة الدرامية بينهما - وان كانت موضع شك - ليبدو ان شيئا مألوفا فى التناقض بين هذا الوصف وتعليق بيير بما فيه من الرضا الذاتى والإنسانى إلى أقصى حد - المقتبس من شوبنهاور ، مصادفة - ان كل الصدمات التى تلقاها بيير هى بمثابة مقو ومعزز - فان ملاحظته التى أبداها هى ملاحظة رجل راضٍ كل الرضى حقا . ومادام ان الرضا فى «الحرب والسلام» يقوم

---

(1) صندوق الدنيا - صندوق الفرجة .

على التوزان البدنى والقناعة فهو قمين بان يكون كذلك . ان بيير القانع بدنيا يلعب دور الفيلسوف الهادىء الذهن ، وتولوستوى يرقبه وهو يفعل هذا : ان تأملات بيير ليست هى تأملات تولوستوى .

ان تولوستوى يشعر شعورا عميقا كيف أن أداء دورنا ، أو عثورنا على أنفسنا - كما يفعل بيير - فى دور مثير غريب جديد ، يؤكد استحساننا الذاتى . ان نكون أنفسنا لهو أحسن استجابة لنا إزاء أزمة . «إن الأميرة الصغيرة تلوى يديها المتشابكتين توجعا فى شىء من الرضا حينما تبدأ معها آلام الوضع . » ان ما يبدو للمراقب اصطناعا قد أصبح استجابتها الغريزية ، وحتى فى الحال التى عليها نيكولاى من الخوف والارهاق ، فانه يبدو له فى ميدان معركة أوسترلتز إن تأوهات الجرحى لها رنين «زائف» (أشار تولوستوى إلى هذه النقطة فى كتابه «صور سباستبول السريعة») . والأمير فاسيلى يجد ، بعد أفتعال المشاعر المناسبة بجانب الكونت بوخوف العجوز وهو على فراش الموت (وبدا كأنه يقول : «إذا لم تكن تدرك هذه العواطف فان هذا يكون أسوأ بكثير لك) ، وتفكيره مليا فى كونه رجلا عجوزا وسوف يموت سريعا أيضا ، إنه يتمتع فى الواقع بهذه العواطف . أما أنا شيرر فهى تبالغ فى تمثيل نقائصها لأنها قد تبينت أن ذلك يرضى توقعات الآخرين منها .

وقد أصبحت وظيفتها الاجتماعية أن تكون متحمسة ، وفى بعض الأحايين ، وحتى حينما لا تشعر بأنها ترغب فيها ، تصبح متحمسة لكيلا تخيب تطلعات هؤلاء الذين عرفوها ان الإبتسامة المكبوته التى كانت - على الرغم من أنها لم تكن لتناسب قسماتها الذاوية - ترف دائما حول شفتيها ، كانت تعبر كما هى حال الطفل المدلل - عن وعى مستمر بعيب ساحر فيها ، عيب لم تكن لترغب فيه ، ولم تكن لتستطيع ، أو لم تجد أن من الضرورى اصلاحه .

ان الأمير أندرو لا يستطيع على الاطلاق أن يظفر بالطمأنينة فى عالم «الحرب والسلام» لأنه لا يدرك هذا الانسجام المريب للحياة . فحينما تدهم الغاشية زوجه وهما يستأذنان فى الانصراف ، لا يدرك كما ندرك (أو يعتقد أننا ندرك ، لأن تولوستوى لا يعقب على ذلك) إن الأمر ليس مسرحية ايمائية للتعبير عن الحزن بقدر ماهو وسيلة للهروب منه فى هذه اللحظة المرهقة . إن اصابتها بالإغماء ، ورد الفعل عنده على ذلك ، كلاهما - «والآن فلتقم بأداء دورك» - يكشف عن النقص التام للألفة ، ووسائلهما المختلفة لاظهار وعيهما بهذا النقص .

ان تولوستوى لا يضارعه أحد فى ادراك كيف أن الناس ، بدون أن يكفوا عن أن يكونوا أنفسهم ، يؤدون دورا جديدا فى الموقف الجديد ، وكيف يجدون ، أو كيف يظهرون للآخرين ، إنه تنويع [1] دائما فى أن يكون المرء نفسه . وهذا يتفق واحساسه كيف أن صور

---

(١) يراد به دفع السأم .

الأسرة التى ظلت طويلا غير واضحة ، تكشف على حين غرة عن نفسها فى أشكال متغيرة غير متوقعة . ان من الواضح إن هيلين سوف تحاكى أباها ، وأن حياة ناتاشا العاطفية تكرر فى أسلوبها النسائى الأكثر عمقا والأشد قوة عاطفيتها [1] التلقائية التى تحبب الناس فيها : إنهما ، هو وهى ، يدركان أن من المحال نقل جميع متعلقاتهما من موسكو فى الوقت الذى يكون فيه الجرحى بحاجة إلى هذه العربات . ان فيرا تحاكى أمها - كما يظهر أكثر وضوحا ، من حقيقة أن أمها الساخطة تعجب من أين جاءت طبيعة ابنتها - وان المرء لا يعترف بأن سماته ومميزاته الشخصية تظهر بصورة مبسطة ومبالغ فيها فى نسله ، فنحن لا نعرف الأمير بيزوخوف قط ، ولكننا ندركه ونفهم صلته ببيير من الإبتسامة الغريبة المنطوية على الاستخفاف بالذات ، التى يمنحها اياه على فراش موته ، وفى المزاج الأسطورى البادى فى سرور بيير المفاجىء بالعنف . إننا نعرف الأمير بولكونسكى معرفة جيدة حقا ، والعلاقة بينه وبين ابنه أندرو غنية بالاشراق كتلك العلاقة الأكثر شهرة بين «الآباء والأبناء» فى القصص الروسى ، من مثل شخصية بازاروف التى صورها تورجنيف ، وشخصيتى فيرخوفينسكى اللتين صورهما دستويفسكى فى «الشياطين» . ان تورجنيف ودوستويفسكى يريان الصلة ، والاغتراب ، كظاهرتين للمجتمع المعاصر : ان مجتمع تولوستوى يبدو صورة صادقة لعصره ، ولكنه أزلى وأكثر عمقا من الناحية الأسرية . ان قدرا قليلا من الصلة بين آل بازاروف ، أو آل فيرخوفينسكى ، يدل على أنهم آباء وأبناء بدنيا - إنها «روح العصر» zeitgeist لحقبتين تفصلان بينهم ولكن على الرغم من أن نظرة أندرو تبدو مختلفة إلى هذا الحد عن نظرة أبيه ، فان الإثنين يجمع بينهما التعاطف والسخط الناجم عن تعرف كل منهما على نفسه فى الآخر . وهما لا يستيطعان الفكاك من هذا القيد . ان أندرو مسرور وغاضب «لأن أباه قد أدرك طبيعة زواجه من الأميرة الصغيرة ، ونحن نستشعر أن زواج الأب ربما كان قد قطع من قبل شوطا بعيدا على طول الطريق نفسه ، وللأسباب نفسها .

ان شخصيات آل بولكونسكى قد صورت تصويرا دقيقا عميقا يلائم حياتها وماهى عليه من خصائص ، وما يقوم بين أفرادها من صلات ، إنه أندرو الذى يرى صورة نفسه فى شجرة البلوط التى يتجدد شبابها فى فصل الربيع - إن بيير - فى كثير جدا من السخرية بالذات - يطبق على نفسه مثل هذه الاستعارة الشاعرية ، ولم يكن من المحتمل قط - دون أدنى ريب - أن يخطر ببال نيكولاى أن يفعل هذا . ان حياة كل أفراد بيت بولكونسكى مملؤة بصور البحث . فالأميرة مارى ترغب فى أن تؤدى فريضة حج مع «أهل الله» ، أما مطلب أندرو فهو ثنائى النمط - فالجانب المنطقى منه ينشد الصلاح والحق ، والجانب غير المنطقى

---

(١) الاسترسال مع العاطفة .

يتوق إلى تلك المواجهة مع كوراجين التى سيثأر فيها لشرفه . ولكن أكثر صور البحث ملاحقة لنا والحاحا علينا هى صورة قلق والدهم فى أعتقال الحياة المسحور له فى بولد هليز ، حيث كان فراشه يوضع له فى حجر مختلفة .

وبالإصافة إلى صلات الدم توجد صلات أخرى توحى بنفسها كلما تقدمت خطوات الكتاب ، وأكثر هذه الصلات الصامتة أهمية الصلة بين بيير وبيتيا - إن نجاة أحدهما وموت الآخر حدثان يتصادف وقوعهما ، وإذا ماكان فى الامكان القول بأن عملا مثل «الحرب والسلام» له ذروة يصل إليها ، فان هذه الذروة تأتى هنا . فنحن لا نستشعر إحساسا قط بقوة أكثر خيالا ، كما لو كان وعى تولوستوى العنيد بالتعدد قد تصالح فى النهاية مع نضاله من أجل «الواحد» . وهذه الذروة البيانية تتكرر فى الفصل الثانى - وهى فى حد ذاتها عمل فذ ذو براعة فنية فائقة - ينتهى فى اللحظة نفسها لتحرير بيير .

ان تولوستوى يتناول على التعاقب الرؤ يا الذاتية الكلية القوة للاثنين بعرض موضوعى مفرط ، وربما كان يصوغ الفقرة كلها عن وعى مثل لحن موسيقى تتعدد فيه الأصوات أو درجات الأنغام ، وكل صوت يتباين مع الآخر ولكنه يضاف إليه على سبيل المصاحبة [1] .

كان بيتيا موسيقيا مثل ناتاشا ، ولكنه موسيقى أكثر من نيكولاى ، بالرغم من أنه لم يكن قط قد تعلم الموسيقى ولا فكر فيها ، وعلى هذا فان اللحن الذى خطر بباله على غير توقع بدا له منعشا وساحرا بصفة خاصة . . . وكان ما عزفه تسلسلا موسيقيا - على الرغم من أنه لم يكن لديه أقل فكرة عن ماهية التسلسل الموسيقى .

ويصغى بيتيا فى نشوته التى تسيطر عليه إلى الفرقة الموسيقية التى يبدو وكأنها تعزف فى حلمه الذى يرى فيه صهيل الخيل وصوت شحذ سيفه [2] الضالع يمتزجان فى الايقاع دون أن يفسداه . وفى اللحظة نفسها يكون بيير أيضاً فى حلم .

وفجأة ، وفى صورة حية واضحة ، رأى امامه رجلاً كريماً مسناً قد طواه النسيان منذ أمد بعيد ، كان يدرس له علم تقويم [3] البلدان فى سويسرا . قال الرجل المسن : «انتظر قليلاً» ، ثم أراه كرة . وكانت الكرة حية - كانت الكرة متذبذبة بلا أبعاد ثابتة . وكان سطحها كله يتكون من قطرات مضغوطة معا ضغطاً شديداً . وكل هذه القطرات كانت تتحرك وتتبادل اماكنها ، وفى بعض الأحيان كانت عدة قطرات تتحد معا وتكون قطرة

---

(١) فن مزج الالحان .
(٢) سيف وحيد الحد اعقف قليلا يستعمله الفرسان .
(٣) علم تقويم البلدان : الجغرافيا .

واحدة ، وفى أحايين أخرى تنقسم إلى قطرات كثيرة . وكانت كل قطرة تحاول أن تنتشر وتشغل من المساحة أكبر قدر مستطاع ، ولكن القطرات الأخريات - وهى تحاول أن تفعل الشىء نفسه - كانت تضغطها ، وفى أحيان أخرى كانت تدمرها ، أو تتحد معها .

قال المدرس العجوز : «هذه هى الحياة» .

وفكر بيير : «كم هى بسيطة وواضحة ! كيف حدث أنى لم أعرفها من قبل ؟» إن الله فى الوسط ، وكل قطرة تحاول أن تنتشر لكى تظهره سبحانه وتعالى إلى أعظم حد . وهى تنمو ، وتظهر على السطح وتختفى منه ، وتغوص فى الأعماق وتظهر ثانية ، وها هو ذا كاراتيف قد بعث ثم اختفى . هل تفهم ، يا ولدى ؟» هكذا سأله المعلم .

وارتفع صوت صائح يقول : «هل تفهم ؟ عليك اللعنة .» واستيقظ بيير . ونهض وجلس معتدلاً . وكان رجل فرنسى قد دفع جندياً روسيا لتوه بعيداً ، يجلس القرفصاء بجوار النار وهو منهمك فى شواء قطعة من اللحم انغرز فيها درك البندقية . [1] وقد شمر عن ساعديه ، فبدت يداه الحمراوان القويتان المكسوتان بالشعر بأصابعهما القصيرة ، وهما تحركان القضيب بمهارة .

ويرى وهو نصف نائم كلب كاراتيف ، واذ هو على وشك أن يتبين أن كاراتيف قد رمى بالرصاص وخطر بباله فى نفس اللحظة - لم يعرف لماذا - ذكرى أمسية صيف كان قد قضاها بصحبة سيدة بولندية جميلة فى شرفة منزله فى كييف . وبدون أن يربط بين أحداث اليوم أو يستخلص نتيجة منها ، أغمض عينيه ، فرأى فى نومه الريف فى فصل الصيف مختلطاً مع ذكريات الاستحمام ، والكرة المتذبذبة السائلة ، وأنه غاص فى الماء حتى أطبق على رأسه .

إذا ما تأتى لشىء ما أن يقنعنا بأنه «لا يوجد شىء رهيب» فان هذا الشىء يكون خيال وفن هذين الفصلين لأن الرغبة الانسانية الثابتة فى أن يكون المرء مفهوماً ، ويخلق التآلف ويرى الحياة بوصفها «بسيطة وواضحة» ، ويتمثلها تماما فى وعيه ، - الرغبة التى تلهم برؤى أحلام بيير وبيتيا وقصة التاجر لكاراتيف - تبدو على تآلف تام هنا مع مجرد البيلوجية ، والطريقة المعتادة للسوك أو التفكير ، والحدث العاطل من المعنى ، والعملية العشوائية ، وغريزة الحيوان التى تكره بيير الصحيح البدن على أن يتحامى «ولا يفكر فى«كاراتيف الذى على شفا الموت» حينما اشتم الرائحة الصادرة عنه» ، تلك الرائحة التى تقوى الكلب المبتهج الذى تبدو عليه علامات الصحة لتناوله لحوم مختلف الحيوانات ، من الانسان والخيل والذى جرى مجبورا على طول الطريق فى بعض الأحيان ، ليبرهن على

---

(١) قضيب التنظيف للبندقية .

خفته ، وسرعة حركته ، ورضاه الذاتى ، برفع ساق خلفية ثم [1] الحجل على سوق ثلاث ، الأمر الذى جعل القوزاق يتحققون مما قد جرى حينما رأوا عند موت بيتيا «إن ساقى الكلب وذراعيه كانت تهتز إهتزازاً عنيفا سريعا على الرغم من أن رأسه كان ساكنا كل السكون . «ان هذه الحقائق والرؤى كلها لا تتضمن ميلا ولا تأكيدا كما ينبغى أن يوجد فى قصة أو عمل أدبى ، حتى ولو كانت قصة من قصص تولوستوى أو عملا من أعماله . فهى تظهر مندمجة فى القصص الهوميرى دون أن يكون بها أى أثر للإختيار أو التقديم ، وبوصفها صورة معراجية لحركة الكتاب العظيمة السريعة ، فلا يمكن أن تخطىء فهى «حرب وسلام» - Voina i mir ، المبادىء والمعارضة والمتوافقة فى الوقت نفسه التى يقوم عليها الكتاب . ان كلمة Mir فى الروسية تعنى أيضا الكون والمجتمع كليهما . ان الترابط بين الكلمتين يتضمن معانى أوسع أفقا وأكثر غيبية مما يمكن أن يحدث فى اللغة الانجليزية ، وفى هذين الفصلين ، يتكشف ترابطهما[2] فى أكثر الصور إخلاصا وأبعدها إدراكا .

٩ - الأسرة والنظام

دعنا نعد إلى مقارنة أكثر دنيوية . ما هى العناصر الموجودة فى الخصومة - كما يراها تولوستوى - بين الفرنسيين والروس ؟ لقد رأينا من قبل أن الروسيين يؤلفون (أسرة) : والفرنسيين - على النقيض - يمثلون نظاماً - ضمير الغائب الرهيب («هو أو هى» لغير العاقل) الذى يصبح بيير شاعراً به واعياً إياه ، حين يتكشف له الفرنسيون على حين غرة ويظن أنه أصبح لزاما عليه التعرف عليهم - فى صورة أناس آليين تحكمهم قوة خفية ما ، تدفعه بقوة مطردة نحو الدمار ، قوة تهيمن على البشرية وتطغى عليها . وحينما يؤخذ بيير ليمثل أمام دافو يتبخر الوهم الذى كان يراوده بقتل نابليون ، واهتياجه لفكرة كونه شخصاً يتستر تحت اسم مستعار فى موسكو المحتلة : يرتعد فرقاً .

«كانوا يقودونه الآن إلى مكان ما وعلى وجوههم ثقة لا تتزعزع بأنه هو والسجناء الآخرين هم أنفسهم الأشخاص الذين طلب اليهم القبض عليهم ، وأنهم يؤخذون إلى المكان الصحيح . وشعر بيير بأنه ليس سوى رقاقة[3] لا أهمية لها قد سقطت بين عجلات آلة لا يفهم حركتها ولكنها كانت تعمل جيداً .

إن دافو يتهم بيير بأنه جاسوس روسى ، وإذ هو يتلفت بعيداً ينهار بيير انهياراً تاماً .

---

(١) حجل = مشى على رجل رافعا الأخرى .
(٢) ترابط الكلمتين : الحرب والسلام .
(٣) شظية مسطحة رقيقة .

قال ، وقد تذكر فجأة أن دافو كان دوقاً : لا ، يا سيدى المونسنيير[1] ، لا ، يا سيدى المونسنيير ، لا يمكن أن تكون قد عرفتنى . إنى ضابط فى الميليشيا[2] ولم ابرح موسكو قط .

سأل دافو : «ما اسمك ؟» .

«بيزخوف» .

وما الأدلة التى تثبت لى أنك لا تكذب ؟

صاح بيير ، لا بصوت الغاضب المهان ولكن بصوت المتضرع : «يا سيدى المونسنيير !» .

نظر دافو إلى أعلى وحملق فيه باهتمام . وظل كل منهما ينظر إلى الآخر لبضع ثوان . ولقد انقذت هذه النظرة بيير . وبالتجاوز عن ظروف الحرب والقانون فان هذه النظرة قد عقدت أواصر الصلة الإنسانية بين الرجلين . ففى تلك اللحظة مر بذهن كل منهما - وأن كان بصورة غير واضحة - عدد ضخم من الأشياء ، وتحققا كلاهما أنهما ابنا الإنسانية ، وأنهما أخوان .

إن هذا ليبدو قولا طيباً ، وفى الحق أنه يبدو فرنسيا ، ولكن هل يستطيع تولوستوى أن يصدقه ؟ إن من المؤكد أن الإثنين لا يكشفان فى تلك النظرة أنهما أخوان أو ابناء لأم واحدة هى الإنسانية ، ولكن ينتميان إلى طبقة واحدة . وحينما يتذكر بيير أن دافو دوق ، وحينما يصرح باسمه الشخصى الحقيقى ، فانه يصبح قادرا على أن يقيم علاقات «انسانية» راسخة معه . وهذا فى حقيقته سخرية وتهكم ، فنحن نقر المثل الأعلى للإنسانية حينما نشعر بأجسادنا أننا قريبون إلى الشخص الذى نتعامل معه ، فإن قرابة الطبقة بالاصطلاح التاريخى صحيحة ودقيقة على نحو كامل ، ليس بصفة عامة ولكن بصفة خاصة ، لأن سيدا روسيا يدعى بيير وفسكى قد سجل فى مذكراته - التى كانت معروفة لتولوستوى نص التحقيق الذى أجراه دافو معه .

أن بيير سعيد الحظ سعادة مزدوجة ، لأنه يبقى حيا عن طريق التقائه مع عضو من أعضاء طبقته التى ينتسب إليها ، ولانه يتجدد روحيا بالتقائه مع فلاح . إن الفارق بين كاراتيف وبيير ، هذا الخلاف الذى يقوى النفس البشرية ويرد إلى الأنسان اعتباره ، وربما أحدث فى محيط آخر وفى عصر مختلف - وليكن مثلا عصر رواية عن الثورة -- التأثير المضاد

(١) لقب شرف فرنسى يطلق على الامراء والأساقفه وغيرهم من ذوى المكانة الاجتماعية المرموقة .
(٢) جزء من القوات المسلحة النظامية يدعى عند الطوارىء فحسب .

تماماً . فإن المستجوب بوصفه فلاحا يصبح حينئذ الشخص المرعب ، لأن أسباب الإتصال سوف تتقطع معه . وبالمثل ، فان من دواعى السلوى والعـزاء آنذاك أن يلقى المـرء فى السجن فرداً من أفراد طبقته التى ينتمى إليها . وفى الحقيقة أنه ليست الإنسانية التى فى دافو وفى كاراتيف هى التى تنقذ حياة بيير وتبعث فيه القوة والشجـاعة : إنها طـرائق التفكير والسلوك والخواص المميزة بطبقتهم ومنزلتهم الاجتماعية .

ليس هناك شىء ملتو ومتنافر ، كما يبدو لى ، فى هذه الحالات التى يفضل شيتوف أن يطلق عليهاإسم «أكذوبة» العمل الفنى إن تولوستوى لا يخفى هذه الحقيقة وهى أن المجابهة بين الانسانى واللاانسانى يمكن رؤ يتها بلغة الطبقة ضد النظام . فكونك إنسانياً يعنى ممثلا لطبقتك ، أما كونك لا إنسانياً فيعنى كونك آلة مسخرة فى يد النظام الذى تخضع له . أن وجهة النظر العميقة المحافظة هذه تكمن فى مذهب[1] روسو عن عواقب الأسر ، وتقويه . إن تولوستوى يستطيع عرض فكرة الأخوية فى بساطة وسهولة وأن مذهب المحافظين الذى يتفق معها ينتقل إلى القارىء بصورة أخف من ذلك كثيراً . ففى المقدمة الملغـاة لكتاب ١٨٠٥ كان قد توقع أولا معارضة هى «أن الناس والوحيدين الذى يعملون فى عملى الأدبى هم الأمراء الذين يتكلمون الفرنسية ويكتبونها ، من الكونتات وأشباههم - كما لو كانت الحياة الروسية كلها فى ذلك الوقت قد تركزت فى هؤلاء الناس» .

إنى أوفق على أن هذا غير حقيقى ، وينم عن ضيق أفق فى التفكير ، وأستطيع أن أقدم دليلا واحداً فقط على ذلك - وهو دليل لا يمكن أن يدحض . إن حياة الموظفين الرسميين ، والتجار ، وطلاب اللاهوت والفلاحين لا تهمنى ، وأنا لا أفهمها إلانصف فهم ، أما حياة النبلاء فى ذلك العصر ، فإنها بفضل الوثائق - ولأسباب أخرى - مفهومة لى ومهمة لدى وعزيزة على .

وفى نسخة «الحرب والسلام» الأخيرة كان من الطبيعى أن يتغير التأكيد . فإن مذهب المحافظين الأمين الجرىء قد اخلى مكانه لفهم الموضوعات الأقل صراحة واخلاصاً بكثير . إن الفلاحين والجنود - والنبلاء أيضاً - يحظون باهتمام تولوستوى العميق ، على الرغم من أن مدى فهمنا لهم يعتبر أمراً آخر . إن الطبقات المتوسطة مازالت ممثلة فى الكتاب أو تكاد تكون كذلك ولكن الفلاح ضرورى للنصر والخلاص كالنبيـل والقائـد الحربى سـواء . إن هذه الطبقات ، وهى طبيعية وانسانية ، قد حطمت وسائل الحرب النابوليونية ، التى لم تكن كذلك . ولما كانت الطبقات الروسية طبيعية ، فانها قد انجزت هذا ، لا من خلال عمل واع متفق عليه ، ولكن لأنهم سلكوا كما جبلوا .

---

(١) مذهب روسو (روسو ازم) بالنسبة إلى جان جاك روسو .

إن عملهم المتعلق بعامة الشعب يندرج تحت عنوان يطلق عليه تولوستوى «حياة الزمرة» . إنه على الرغم من أن الأمر بالقتل قد صدر عن الحاكم ، روستوبيتش ، فإنه قتل الخائن المزعوم فيرستشاجن ليس هو الأسلوب المتبع المعمول به ، ولكنها الزمرة التى تعمل ، ومن هنا فهو يشبه عملية تنفيذ أحكام الأعدام الفرنسية - إن الضحية تقتل كما يقتل واحد من أفراد جماعة النحل تتعاون جميعها على قتله . وفى أجتماع النبلاء الذى يحضره بيير ، تتحقق وسيلة الاتصال ويتم الاتفاق لا عن طريق الجدال والأمر ولكن بواسطة العاطفة الجماعية التى يعطى نمطها الكونت روستوف «الذى كان يوافق على أى قول يكون قد سمعه لتوه» وكان «يفهم كل شىء بطريقته الخاصة» . إن بيير يمتنع عن القيام بمحاولاته الشخصية نزولا عند حكم العقل والطبقة فى الحماس العام (فالمرء لا يستطيع أن يطلق عليه أسم «الإرادة العامة») وتجرفه الحماسة - مثل بيتيا ونيكولاى حين يريان القيصر - ويكون مستعداً للذهاب إلى أبعد مدى والتضحية بكل شىء . إن معركة تاريوتينو غير الضرورية - بكل ما فيها من أوامر غير ضرورية وافرة العدد ، قد كسبها بعض القوزاق الذين يرونها كفرصة لنهب الخيل وعددها ، وهى خصائص أسلوب حياتهم . ان قوة كوتوزوف العظيمة هى القدرة على فهم حشد الحياة هذا ، واستخدامه لإخراج الفرنسيين من روسا بالقدر الأدنى من الأعمال الحربية والخسارة .

فالطبقة ، إذن ، مرتبطة لاشعوريا عند تولوستوى بالحياة الحاشدة ، وعلى النقيض مع «النظام» وكلاهما يظفر بالمديح . إن تولوستوى يلمح إلى تباين أبعد مدى بين القديم أو الطبقة التى انضجت التباين بين أسلوب حياة آل رستوف وآل بولكونسكى - وطبقة النبلاء التى صعدت قافزة فى بطر سبرج - آل تشيرار ، وآل كوراجين . . . الخ ، وعلى الرغم من أن هذا ربما كان يشكل رغبيه فى نفس تولوستوى الا أنه يكاد يكون حقيقة . إنه لحق أن قلة من الاسرات الروسية الرهيبة التى يطلق عليها البويار[1] كانت قد عاشت بعد ايفان الرهيب وخلفائه . وقد أصبحت الطبقة الارسقراطية الجديدة التى خلقها بطرس الأكبر ، طبقة العصر الارستقراطية كما يشير بوشكن ساخرا فى أحدى قصائده ، وإن تولوستوى لم يكن لديه الا سبب واهن ليفخر بسلفه الدبلوماسى الذى فى خدمة بطرس . إن نظام بطرس الطبقى بأقسامه الأربعة عشر المصطنعة ، كان غير طبيعى مثل أى شىء آخر لا يمكن أن يكون طبيعياً ، ولم يكد يظفر برضا تولوستوى المثالى عنه الا بشق النفس . ولكن هذا يعود بنا إلى الوراء حيث نقطة البدء ، لأن عام ١٨١٢ وحده هو الذى يسد مسد الرؤ يا التاريخية المثالية . ففى ذلك العام أمكن ان تتبدد كل المتناقضات الظاهرية وتتسامى كل الحقائق المضايقة فوق الوجود المادى .

---

(١) طبقة من النبلاء الروس الغاها القصير بطرس الأكبر .

إن ما يتسامى بهذه الحقائق هو التناقض الذاتى العظيم الذى يكون جزءا من النظرة المحافظة . إن المحافظ (أو هكذا يلمح تولوستوى) قادر على «السخرية الذاتية» بطريقة لا يقدر عليها المصلحون ولا الرجال الجدد . وانه لمن المحقق أن تولوستوى يمزج عطفه العميق على كل ماهو طبيعى ، وغير مترابط منطقياً ، وغريزى و«لا معقول» بقدرته الاختراقية[1] الثاقبة ، وحبه الغالى[2] للتمييز والهجاء ، وقدرته على البقاء خارج المكان . إنه فى أجتماع الوجهاء[3] يكون معهم بجسمه ، بينما هو فى الوقت نفسه يلاحظ فى سخرية كيف هم مذهولون مرتبكون ، حين ينتهى الحفل وعلى حساب عواطفهم ، وما أفضى بهم إلى أن يتواعدوا على بعض الأشياء دون تفكير . إن كل أشكال التناقض ، سواء أكانت فى الناس أم فى الأنظمة ، تترك فى نفسه أحساساً عميقاً بالإعجاب ان احساس بيير بالتضارب أو التناقض يجعله لا يشعر بالإرتياح أبدا وهو بين الماسونيين . إن ضحك سبرانكسي وحيل زمرته فى الحفل لا تروقه ، لأنها مجرد استمرار لحياته الرسمية الجادة ، وليست نكراناً حقيقياً لتلك الحياة .

وحينما كان آل رستوف بما هم عليه من صفات البطء وعدم الكفاية ، يجلون عن منزلهم فى موسكو ، يظهر صهرهم[4] تماسكاً مضحكا يكاد أن يكون مهيبا - فكل ما يستطيع التفكير فيه هو الفرصة الرائعة التى سنحت لهم لشراء «الشوفنيرة» التى طالما رغب هو وزوجته فيرا فى الحصول عليها من أجل شقتهما فى بطرسبرج . ومع ذلك فان التناقض بينه وبين آل رستوف ليس بمثل هذه البساطة فانه حينما يتخلى آل روستوف عن بعض عرباتهم من أجل الجرحى فان تصرفهم هذا لا يكون هو «الشعور الإنسانى» الذى يطغى بحيث ينتصر بوصفه السلوك المثالى المتوقع من طبقة خاصة ، وحتى هذا يقدم للقارىء بشكل ملتبس . «أن النادى قد أقفل أبوابه ، ورجال الشرطة يرحلون» - ويتردد صدى صرخة الكونت منحدرا عبر قرن من الزمان ، وربما رددت سلالته هذه الصرخة فى عام ١٩١٧ . ومع ذلك فان الكونت وابنته يحسون إحساساً عميقاً بما سيحل بهم -- «هل نحن المان أم أشخاص ذو شأن ؟» بهذا التساؤ ل تصيح ناتاشا - وتدرك الكونتيسة لأول مرة أنها لا تستطيع أن تسيطر . إن قولتها «آوه ، افعلى كما تحبين - هل أنا اقف حجر عثرة فى سبيل أحد ؟ «تعبر عن شعورها الذى بلغ حداكبيراًمن الهياج بأنها يجب أن تستسلم لضرب من الكرم لا تستطيع هى نفسها ان تحس به ، وتعرف أنه سيكون الضربة القاضية على موارد الأسرة

(١) الاختراقية : القدرة على الاختراق وبخاصة القدرة على التمييز والفهم بعمق وحدة ذهن .

(٢) الخاص ببلاد الغال أو فرنسا .

(٣) ذوو المكانة فى القوم .

(٤) زوج ابنتهم .

المالية . وحينما يوضع الجرحى فى العربات يبدو طبيعياً للجميع أن هذا هو ما يجب عمله ، «مع أنه منذ ربع ساعة فقط لم يبد غريباً لأحد أن الجرحى يجب أن يتركوا وأن تحمل البضائع على العربات ، ولكنه بدا أخيراً أنه الشيء الوحيد . . . الذى يجب عمله » . إن الغموض فى هذا المشهد العجيب يكتمل بهذه الحقيقة ، وهى أن من المؤكد أن معظم السلع قد أخذت لأن سونيا - كانت تعمل فى هدوء وناتاشا تشيع الاستمتاع[1] بمباهج الحياة - ترى أنها يجب أن تؤخذ .

إنها سخرية حياة الزمرة ، التى يقدرها تولوستوى كل التقدير ، فان المنجز وحده هو الذى يتخذ فجأة مظهر المحتوم وصفته ومعناه : حينما يحتشد النحل حيث يستقر ، فإنه يتضح على الفور أن ذلك لم يكن ليحدث فى أى وقت آخر ولا فى أى مكان آخر . ونحن ندرك إلى أى مدى ينطبق هذا على القرار الذى اتخذ بصدد الجرحى والعربات -- إن تولوستوى قادر أى قدرة ، فى مثل هذه الأحاديث ، على قليل من السخرية الذاتية من مبدئه الشخصى فى الحتمية التاريخية . وهناك مثل آخر فى احتقار الأمير فاسيلى لكوتوزوف الكسول العتيق الطراز ، هذا الاحتقار الذى يتحول - حالما يعين كوتوزوف قائداً عاماً - إلى اعتقاد أصيل مخلص بأنه الرجل الوحيد الذى يصلح لهذا المنصب . إن كوتوزوف نفسه هو المثل الأول لشخصية يثبت أسلوب وجودها كله أنها علة الاخفاق إذا ما حدث[2] (الإخفاق) : وبعد النجاح تصبح التفسير للنجاح . إن كوتوزوف نفسه يعى هذا جيداً ، ويعى ضآلة الفارق الذى يوجده فى الموقف . إن سرعة الزحف الفرنسى إلى الأمام «تشبه سرعة جسم ساقط» ، والتقهقر الروسى يساويه ثقلا . إنه بمجرد تكرار احتجاج بننيجين على «الدفاع عن عاصمة روسيا المقدسة القديمة «يظهر كوتوزوف كيف يكون هذا عديم المعنى بمقياس مثل هذه الحقائق الطبيعية ، وإنه لا فائدة ترجى من الوقوف فى سبيل الطبيعة .

إن فى هذه الحياة الحاشدة ، التى تستعيد فيها الغرائز وضعها الصحيح وفعاليتها والتى ، تتمثل فى أحداث عام ١٨١٢ ، تقيض حليفاً لتولوستوى يؤازره ويناصره ضد طبيعة النقد الذى وجهه شادابيف ، الذى كان صديقاً للديسمبريين ، ضد المجتمع الروسى فى «خطابه» المشهور عام ١٨٣٦ . كتب يقول ، إن روسيا لم تكن تنسب إلى الغرب ولا إلى الشرق ، وليست لها تقاليد هذا ولا تقاليد ذاك . فلا توجد حركة منتظمة للروح ، ولا عادة حميدة ، ولا ضابط لأى شيء . . . فكل منا يجب أن يواصل العمل الذى كانت

---

(١) وردت هذه العبارة بالفرنسية فى النص Joi de vivre

(٢) وهذا ينطبق على شخصية تشرشل فى الحرب الأخيرة . الحقائق الطبيعية ، وأنه لا فائدة ترجى من الوقوف فى سبيل الطبيعية .

تقوم به الأسرة ثم توقفت عنه . إن «الحرب والسلام» بمعنى من المعانى أجابة عن هـذه الملاحظات المتشائمة . فهى تنكر أن يكون من الضرورى أن يتقطع الخيط فى الأسرة ، إذا ما كانت على نمط الأسرة التى يحس فيها الناس بقوتها أكثر مما يفهمونها ويعيشونها ، وأكثر مما هى مفرغة فى قالب قانون أو قاعدة . أن بيير يتفرد بصفة اللاقناع حينما يحاول فى الفصل الأخير أن يعبر عن أفضل القدرات الطبيعية فى مذهب، المحافظين أكثر مما (مثل نيكولاى) يحاول تجسيدها تجسيداً كاملاً . «نحن نريد مجتمعنا من المحافظين الصادقين ، مجتمعاً من السادة بكل ما فى الكلمة من معنى . . . ونحن نضع أيدينا فى أيدى البعض من أجـل الرفاهية العامة والأمن العام . «وعلى الرغم من أن آراء الديسمبريين أختلفت فيما بينهـا أختلافاً عظيماً ، فإن «ذلك» النمط من المثل الأعلى لم يكن هدفهم إلا بشق النفس . حقاً ، لقد كانوا سادة ،[1] وبهم - كما قال البروفسور بارس ملاحظاً - «قد توقف إلى الأبد الدور البارز الشائع للأرستقراطية الروسية» ، ولكنهم كانوا ثوارا سياسيين أيضاً . إن تولوستوى يمجد السنوات الأخيرة لذلك الدور المهيمن «ويضفى عليه المثالية ، ولكنه لم يكن يستطيع بروح التعاطف الأستمرار فى وصف الوسائل التى ألهمت زعـماء الديسمبـريين وقـادتهم السيطرة . وكان من بينهم بيستل ، وهو ضابط قدير فى هيئة أركان حرب ، ويشغل إلى حد ما مكانة مثل مكانة الأمير أندرو ، وآخر هو الشاعر رايلييف . فلو أنه قدر لهم النجاح فى الأطاحة بالقيصرية فإن التنافس الذى كان يمكن أن يتبع ذلك ربما كان قد سبق الانشقاق الذى نشب فيما بعد بين كيرنسكى ولينين .

ويقول البروفسور باريس : «إن بول بيستل سيظل دائماً موضوعاً للدراسة الممتعة» .

وعند النقطة التى وصل إليها فى تطوره السياسى السريع كان يمثل مؤامرة يعقوبيـة للإطاحة بالأوتوقراطية[2] بقلب العاهل المسيطر والأسرة الحاكمة . ولكن ذلك كان مقدمة فحسب لحركة إصلاح أجتماعية هائلة . فالفلاحون سيتحررون ، وستمحى جميع الفروق الطبقية ، وتقام حكومة مركزية مزودة بكل وسائل السلطة ، بما فى ذلك الجواسيس والرقابة لمنع الثورة المضادة . . وترك أبلييف - بدافع دينى - كل التسويات النهائية لجمعية تأسيسة منتخبة : أما بيستل فقد أراد أن يحسم كل شىء بنفسه .

وكان من العسير أن يصبح موضع دراسة ممتعة لتولوستوى . فقد كان من المحتم أن يعامل هو والحركة معاملة سلبية كما حدث فى حال سبيرنسكى والماسونيين .

---

(١) هم الديسمبريون = والسيد رجل يجمع إلى نبالة المحتد شهامة ومروءة .
(٢) الاوتوقراطية : حكومة الفرد المطلقة .

وبالإضافة إلى ذلك فقد أظهر الديسمبريون فى الهزيمة صفة مميزة من صفاتهم يجب أن تسمى روسية - لكثرة تكررها فى التاريخ الروسى - تمييزاً لها ، ولكن المرء يشعر بأن تولوستوى لم يكن يستطيع إحتمال ذكرها . لقد أذلوا أنفسهم أمام سلطان الحكم بالتسليم بأخطائهم (على الأقل فى حال بيستل) وإفشاء كل ما عرفوه من أسرار أصدقائهم . حتى شاديف ، كما يشير البروفسور باريس ، يشاركهم هذه المذلة ، كما لو كانوا يستشعرون الارتياح بسجودهم أمام حكومة يظهر أنتصارها بوضوح حتيمة هذه المذلة» والآن فهم على صواب ونحن على خطأ ، كما قال ملاحظاً متآمراً منحرف فى القصر فى عهد كاترين ، وكان تولوستوى قد فكر ذات مرة فى معالجة هذه الشخصية معالجة تارخية . وكان النمط ذاته يمكن أن يعيد نفسه تحت الحكم الشيوعى فى محاكمات الخيانة التى جرت فى موسكو .

إنه لمن المستيحل أن نتصور بيير أو الأمير أندرو فى هذا الموقف ، كما أنه من المستحيل أن نتصور تولوستوى نفسه فيه . أنه موجود فى «الحرب والسلام» فى الصورة المهيبة للإستسلام الحكيم للطبيعة والضرورة . إن السلبية ، فى الشئون العسكرية كما فى الشئون الشخصية ، هى قانون الحياة ، ولكن قبول الأنسان العقوبة صاغراً لهو شأن آخر . إنّ تولوستوى يتجاهل الشيء الكثير هنا- فلا غرابة أن يلاحظ ناقد روسى بقوله : إننا لنعجب حينما نقرأ «الحرب والسلام» من أين عساها جاءت روسيا جوجول ، روسيا الخداع والمرواغة والعجز والنفاق الضخم والخرافات الحقيرة ، التملق وكل لون من ألوان الصغار المروع . كانت هذه سمات روسيا القديمة كما هى حال أى شيء فى «الحرب والسلام» ولكن تولوستوى يرفض رفضاً ناجزاً الفكرة الأساسية لمثل هذه السمات . إن الطبيعة الإنسانية لا تتغير ، وبينما يوجد أوغاد ومنافقون وأنتهازيون فى أى عصر من العصور ، فأن النمط الإنسانى الأساسى للصلاح ، والنبل والبساطة يبقى دون تغيير .

إنى أعرف ما هى «سمات الفترة التى لا يجدها الناس فى روايتى - أهوال الرق ، وسجن الزوجات رهن جدران أربعة ، وجلد الأبناء الكبار بالسياط ، وهلم جرا ، وساليتكوفا (مالكة أرض رديئة السمعة قتلت كثيرين من رقيقها) مثل واحد ، ولكنى لا أظن أن سمات هذا العهد كما تستقر فى خيالينا صحيحة ، وإنى لا أرغب فى أن أعيدها إلى الأذهان ثانية . وحينما قرأت الخطابات واليوميات والعادات والتقاليد المتوارثة من جيل إلى جيل لم أجد أهوال مثل هذه الوحشية قد بلغت مدى ما تصله الآن أو فى أى عصر آخر . . فإذا ما تصادف أن آمنا بالأنحراف والعنف الضارى لذلك العهد ، فما ذلك إلا لأن التقاليد والمذكرات ، والقصص والروايات التى وصلت إلينا تسجل فى معظمها حالات العنف والوحشية . والافتراض بأن السمة الغالبة لهذا العهد كانت الشغب والفتنة قول ظالم كل الظلم ، كما يحدث لرجل لا يرى غير قمم الأشجار فى الأفق البعيد فيما وراء التلال ، فيخلص إلى القول بأنه ليس هناك شيء فى ذلك المكان غير الأشجار .

إن عبارة «كما تستقر[1] فى خيالنا» هى الأسلوب المميز هنا . فتولوستوى كان يرتاب فى الخيال ولا يثق به . وخطاباته غالباً ما تشير فى إزدراء إلى شىء ما فى رواية لكونه من نسج الخيال الخالص فى لحمته وسداه ، «كله ثمرة خطة محكمة التدبير» . وكان من المحتمل أن ينظر بعين الريبة والشك إلى هدف ورد زروث وهو يضفى لوناً معيناً من الخيال على مشاهد من الحياة العامة أو سلسلة من الأحداث المترابطة فى الحياة الواقعية .

إن الخيال يعود بنا إلى المؤلف نفسه ، ولا يفعل هذا أكثر مما يفعله فى رواية تاريخية . وتولوستوى بإستخدامه ما عرفه فحسب لفائدته الخاصة ، والحقائق التى تستقى من المؤرخين وكتاب السير والسير الذاتية التى تبدو حقيقة صادقة فى نظره حسب تجربته الذاتية ، بتجنب خلق صور خيالية للماضى . إن خياله لا يتسرب أبدا إلى شىء يجده (خياله) فى الماضى وليس موجوداً فى الحاضر . أما المؤلفون الذين يؤكدون جانبا معيناً من عصر ما فنحن نميل إلى أن نقول نعم ، من المحتمل أن يكون الأمر كذلك ، ولكن لماذا يريد هو أن يعلنه ؟ أنه ليخامرنا الشعور بأن ديكنز كان يمكن أن يضع رواية تجرى أحداثها فى غضون الثورة الفرنسية لأنه كان مفتوناً (مثل الكثيرين من الكتاب الخياليين) بأحلام الإرهاب ، والحرية ، والدم ، وتنفيذ أحكام الإعدام ، والمقصلة . إن «قصة مدينتين» على هذا النحو معرضة لنوع النقد الذاتى يوجهه تولوستوى لصورنا عن الماضى - مثل أن سالتيكوفا كانت دائماً تجلد وتعذب رقيق الأرض عندها ، وإن كوتوزوف كان يمتطى دائماً صهوة جواد ويحمل منظاراً مقرباً ينظر من خلاله ، ورستوبتش يشعل النار دائماً فى موسكو من شعلة يحملها ، . . . . الخ . إن تولوستوى يمنع خياله - وخيالنا من أن يجنح إلى الإستغراق فى آخرية[2] الماضى لكى يستخدمه فى أحلام يقظتنا ورغباتنا المكبوتة .

إننا نجد فى الماضى ما نبغى العثور عليه ، وتولوستوى ليس أستثناء من هذه القاعدة . ولكن له ميزة الرغبة فى ألا يجد فى الماضى إلا ما يبدو له أعظم أهمية وأكثر دواما فى الحاضر . وبلغة الروح التاريخية الصحيحة فإن هذا يمكن أن يثمر مزايا غير متوقعة . إن دويستويفسكى - وهو يرثى للأحوال الوحشية فى روسيا القديمة - يصف كيف كان رسل الحكومة يضربون سائقى عرباتهم على أقفيتهم بوحشية ، وهم ذاهلون ، وكأنهم يقومون بأداء شعائر معينة ، وكيف كان السائقون يتلقون الضربات بالروح نفسها ، وهذا يقدم لنا المفتاح الذى نتعرف به على منهج تولوستوى ، فإن الكاتب هو الذى يزودنا بالسخط وعوامل الإثارة فى كتابات دستويفسكى : إنه يبعد نفسه عن رسول الحكومة الرسمى والسائق

---

(١) سمات ذلك العهد .

(٢) الآخرية : كون الشىء اخر أو مختلفا . شىء آخر أو مختلف .

بوجدانه الذاتى إنهم يتجردون من الأحساس . إنه ليس من الأسراف القول بأن ملكة الخيال الخلاقة عند دستويفسكى تمتص هذه الحادثة حتى أنه يعتبر نفسه هو الرسول والحوذى الواحد بعد الآخر شخصاً واحداً ، ويجد متعة فى تقمص دور كل منهما . إن موقفاً واقعياً يختفى فى عقله ، بالطريقة نفسها التى أختفى بها موقف بيير وزملائه من السجناء فى جسم بيير . والآن فإن تولوستوى إذا ما وصف شيئاً ما مشابها فى وحشيته ، مثل جلد الفرنسى المشتبه فى قيامه بالتجسس فى موسكو ، وأعمال الجلد المعتادة التى كانت توقع على لافروشكا ، أو وصيف[1] نيكولاى ، أو عادة نيكولاى الشخصية بوصفه مالك أرض فى ضرب رقيق أرضه كلما أثاروا غضبه ، وجلدهم فهو يقدم هذا الوصف دون تعقيب ، وكأن لافروشكا والآخرين من يستخفون بهذا العقاب ، إذ كانوا يعتبرونه مسلماً به جدلاً ، وهذا ما يراه تولوستوى أيضاً ، فإذا ما أراد الإصرار عليه فإنه يفصل نفسه عنه ، ويخلق تأثيراً بالإغتراب من النوع الذى ينسبه إلى بيير فى أثناء تأدية الطقوس الماسونية أو الذى يعزوه إلى ناتاشا فى أثناء الحفل الراقص .

إن من الواضح أن تولوستوى كان يشعر فى بعض الأوقات برغبة الروائى التاريخية فى إعادة خلق عصر ما ، ولكن هذه الأعتبارات منعته من النجاح مع أى عصر آخر غير ذلك العصر الذى أختاره فى «الحرب والسلام» ، وكان مثل جميع الكتاب الروس - مفتوناً بشخصية بطرس الأكبر ، وفى البقية الصغيرة التى بقيت لنا من رواية كان قد وضع مشروعها عن بطرس وعصره نراه يخبط - وكأنه عن ضلال متعمد - فى ضروب التزييف التى كان يحللها فى وضوح تام فى كتاب «بعض الحديث عن الحرب والسلام» .

وتكشف هذه الشذرة بداية عملية التراكم ، كما نراها فى المسودات الأولى لرواية «الحرب والسلام» . وكانت شخصية بالذات ، هى شخصية الأمير بوريس جولتسن مستشار بيتر وناصحه ، تبدو ذات مستقبل مرموق ، ولعل تولوستوى كان قد عالجه (كما كان قد فعل من قبل بشخصية كوتوزوف التاريخية الأكثر شهرة) كمخلوق من مخلوقات «الحرب والسلام» ذات الطبيعة التى تبدو لنا صريحة يمكن فهمها وإدراكها . ولكن ذلك - بمعنى من المعانى - هو نفسه مصدر المتاعب ، فإن كوتوزوف جشم تولوستوى متاعب عظيمة أصبح من الواجب تغييرها حتى تتلاءم مع النسخة التى ظهرت عام ١٨١٢ . وهو يحتفظ بالمظهر التاريخى وأسلوبه . محجر عينه المقروح ، وولعه بالفتيات الجميلات (على الرغم من أن انغماسه فى الشهوات قد خف كثيراً) وروايات المجتمع المملة . ولكنه لا يستمد معظم

---

(١) الوصيف : (المراسلة فى العامية) عامل الارتباط وهو جندى ملحق بضابط فهو ينقل رسائله ويقدم اليه مختلف الخدمات .

واقعيته من هذه الروابط القوية بل من إرتباطه بالشخصيات «اللاتاريخية لبيير ، وأنـدرو وأبيه ، وآل رستوف . فلايهم على الإطلاق أن يكون بيير والأمير أندرو رجالاً عصريين من الواضح أنهم قرءوا كانط وشوبنهاور ، ألخ ، لأننا لا نشعر أن تولوستوى قد أقحمهم على الماضى أما لكى يمثلوه أو ليمثلوا شباب عصرهم . ومن جـانب آخر فـإننا مـع بوريس جوليتش نشعر أن تولوستوى يضع مشروعاً لدراسة عما كان يحتمل أن يكون هو نفسه عليه إذا ما كان (مثل جد ، جد ، جده أول من صار كونتا) قد عاش فى ذلك الوقت وتحت هذه الظروف . ولكى يقيم قنطرة يعبر عليها الهوة القائمة بينه هو نفسه وبين عصر بيتر أصبح لـزاماً عليـه أن يبتكر لاحبكـة رواية فحسب ، الأمـر الذى أحسن صنعـه فى «الحـرب والسلام» ، ولكن شخصية أيضاً .

وبالإضافة إلى هذا ، فإن تولوستوى - بسيماء الرجل الذى صمم لتوه على التغلب على كل الصعاب مهما كلفه الأمر ، قد بدأ بوصف التحقيق تحت ضغط التعذيب على يدى قائد الحرس الملكى[1] - streltsy - ، الذى كان يتآمر على بطرس . إن المشهد مؤلم إيلاما لا يصوره أى مشهد آخر فى «الحرب والسلام» ليس ، بحال من الأحوال ، بسبب موضوعه ، ولكن بما يشيع فيه من جو الضمير الحائر الذى يخاف الإثم ويخشى المعصية . وفى معظم الأحداث الروائية التى من هذا النوع يذكرنا المؤلفـون بوجـودهم بإهتمـامهم الزائـد بما يصفون : أن تولوستوى يذكرنا بوجوده بإهتمامه أقل اهتمام بما يصف ولكننا ونحن نقرأ لا نستطيع أن نتحامى رؤ ية مشكلات المؤلف ، وهذا هو الخصم الرهيب للرواية التاريخية . ونحن حين نقرأ رواية «الحرب والسلام» لا يخطر ببالنا أن من الممكن أن تكون هناك أية مشكلات - ولكننا نكشف شيئاً منها حينما نبدأ فى البحث والاستقصاء .

وإنه لمن الغرابة بما فيه الكفاية ، إن إحدى قصائد بوشكن - وهى أيضاً شذرة من الواضح أن المقصود منها كان قصة تاريخية - تتوقف فجأة بالطريقة نفسها التى تتوقف بها قصة بطرس الأكبر ، وربما كان ذلك للأسباب نفسها التى توقفت من أجلها إلى حد بعيد . إن بوشكن يصف أحد أفراد البوليس الخاص (الذى يطلق عليه أوبريتشينك[2]) عند إيفان الرهيب ، وهو يركض بجواده فى الليل فى الميدان الأحمر ، الذى مازال مغطى بالجهاز المروع الذى نفذت به أحكام الأعدام فى ذلك اليوم . ونحن نستطيع أن نرى أن بوشكن ، مثل تولوستوى ، يسقط فى شرك فجاجة هذا اللون[3] المحلى ، مع أنه يبدو ضرورياً من أجل

---

(١) سرية من جنود الحرس كانت موجودة منذ ٤٠٠ سنة .

(٢) Oprichınk

(٣) اللون المحلى : طابع فى الكتابة قائم على تصوير السمات والخصائص المميزة لاقليم من البلاد أولأبناء ذلك الأقليم .

متابعة موضوع الكتابة ، وبهذا فهو ينبذها . وفى قصيدة «الفارس البرونزى» نرى أن من الأهمية بمكان أن بوشكن بدلاً من أن يعود إلى الماضى فى زمن بطرس الأكبر يعود ببطرس ، فى شخص تمثاله ، إلى الحاضر . والفيضان ، والتمثال وهو يشرف من عل على الأمواج ، يمتزجان كما تمتزج زيارة سابقة رهيبة من الماضى وذكرياته ويذكرنا بصورة الماضى وكيف يمكن أن يظل حيا . وفى بعث الماضى على هذا الغرار من خلال الحاضر ، كان بوشكن أساسا يعمل الشىء نفسه ، بقوة شعرية عالية ، قوة كان تولوستوى يجمع أشتاتها ببطء وبتدقيق شديد فى التوافه والتفاصيل من المذكرات والذكريات ، ذكريات وتجارب العمات والخالات والأجداد والأصهار . إن السر الذى يكمن وراء ذلك هو أن نبعث الماضى إلى الحاضر حتى يحتفظ بشخصيته دون اللجوء إلى الأثر[١] الرعوى التاريخى .

١٠ - الشعر الرعوى[٢].

سأستخدم «الاصطلاح الرعوى» فى هذا الفصل لا لأنه هو الاصطلاح المثالى ولكنى لا أستطيع التفكير فى اصطلاح غيره يوحى بمدى التأثير الأدبى نفسه ، وأرجو أن أدرك به عملية صياغة كل شىء فى عمل ذى «سمات» أدبية . قد توجد دوافع كثيرة لعمل هذا ، صريحة ومقصودة ، أو غير معلنة تكاد تكون لاشعورية . إن وليم أميسون فى كتابه «بعض ترجمات[٣] للشعر الرعوى» ، قد أستعمل هذا الاصطلاح ليغطى مجالا واسعاً للتأثير يكون فيه العامل الذى يوحد بين أجزاء العمل هو «وضع المركب فى صيغة البسيط» ، لكى يمارس التقليد الذى سلم به الجمهور وارتضاه من قبل تأثيره الاجتماعى أو السياسى أو العاطفى على القارىء بأساليب قد تكيف بها إلى حد ما ، ولكن الشاعر الرعوى الصناع الملهم هو الذى يشكلها ببراعة ويصوغها بفن غير متوقع .

ان جميع الآثار الفنية تكاد تكون رعوية بالقدر الذى تتقبل فيه التقاليد والاصطلاحات والعادات المتبعة والشخصيات والمواقف بدون محاولة لرؤ يتها - وفى مرحلة ما من مراحل العملية الخلاقة- بالطريقة غير المتميزة ، وغير المبتكرة ، وغير المعروضة على الناس ، التى تبدو فيها للعين الباصرة للتجربة العادية . إن الأعمال التسجيلية فى الوثائق ، والسير ، والقصص البوليسى ، والروايات التاريخية ، جميعاً تفيد من العنصر الرعوى لرؤ ية موضوعاتها فى أطار معين لاتستطيع الهروب منه إلا بوصية الشاعر الرعوى بعد تفكر عميق وتأمل طويل . ان القصة البوليسية قد يكون فيها رجل شرطة سرى مجنون ، أو رجل شرطة

---

(١) الأثر الرعوى : أثر أدبى يصور حياة الرعاة وأهل الريف - شعرا أو نثرا .
(٢) الأثر الرعوى : أثر أدبى يصور حياة الرعاة وأهل الريف شعرا أو نثرا .
(٣) دار نشر شاتو وندوس ، لندن .

سرى أعمى أو أحد رجال الشرطة السرية المتدينين ، أو أنثى نصف - لأنها يجب أن تضم واحداً . إن من الواجب تحديد شكل الفرد وصفته أولا بالخلفية التى تحويه والمحيط الذى هو فيه ، وأن يكون أيضاً جزءاً من هذا أو تلك ، مهما كان جزءاً شاذاً أو غير متوقع . ان العامل فى منجم فحم ، أو الكولونيل المتقاعد فى كمبرلى ، يريان كلاهما بعينى الرعوى فى الوظائف التى يؤديانها وفى شخصياتهما - ان هذه الحقيقة وهى أن من المحتمل أنهما قد لايشعران بنفسيهما ، أو لايبدوان كنفسيهما ، بوصفهما عاملاً فى منجم وجنرالا ، لايمكن أخذها بعين الاعتبار .

إن رواية «نوسترومو» التى ألفها كونراد[1] هى عمل بطولى فريد ورواية رائعة ولكنها رواية رعوية . إن الإطار السياسىّ الرومانسى لولاية كوستاجونا الخيالية فى أمريكا الجنوبية يدعم ويحدد شكل الشخصيات وصفتها بصورة لاتحققها خلفية ظهر السفينة فى رواية «خط الظل» أو فى رواية «زنجى زهرة النرجس» ، لأن البحر عند كونراد ليس خلفية رعوية ولكنه الخلفية الطبيعية الغريزية للحياة المجربة المحسوسة .

إن كثيرين من أشد المتحمسين من النقاد لتولوستوى وكثيرين من مؤيديه قد اعتبروا أن «الحرب والسلام» أرفع وأكمل جميع الأعمال الرعوية . إنها تقول (وهم يلمحون) : هذه هى الصورة التى يجب أن تكون عليها الحياة والتى ستكون عليها حتماً فى المستقبل . إنهم يخلطون المثالية اللاإرادية للعمل الفنى بالمثل الأعلى الرعوى الواعى . وإذا ما نظرنا بعين الاعتبار من الجانب الرعوى إلى شخصيات «الحرب والسلام» فإنها تصبح توا منفرة عديمة الحياة . ويجب علينا أن نعود إلى هذا ، ولكن دعنا أولا نلاحظ فارقاً هاماً بين الاستعمالين الرئيسيين للأيديولوجية الرعوية اليوم . فهى فى الشرق تستعمل كصورة ذهنية لما ستكون عليه الحياة الإنسانية فى الدولة الفاضلة أو الاشتراكية : أما فى الغرب فهى صورة للعبء الأبدى الذى تحرر الانسانية نفسها منه فهى تعتقد أنها «عبء» . إن الرجل الروسى (أو المرأة الروسية) هو مثل أعلى : ان سيدة (أوسيد) ١٩٧٠ ، مخدر . وفى سطحية فحسب تدعو الصورة الرعوية معلنة : تعالوا وكونوا مثلى ! إضربوا بجذوركم إلى أعماق أبعد ، فان وظيفتها كفن مسكنة ، إنها تدعونا ، كما يدعونا النوم ، إلى السلبية والفناء . إن حاجتنا إلى هذا اللون من الرعوية تعبر عن جوعنا المفرط لشىء ما يبدو - ظاهرياً - أنه مثل أنفسنا ، ولكنه فى حقيقته مختلف تماماً . إننا فى حاجة . إننا نرغب فى عالم كالمرآة يـوجد فيـه كل نشاط ، وكل إيماءة ، وكل ثوب بصورة مبهجة فى ذاتها ولذاتها .

---

(١) كونراد ، يوسف (١٨٥٦ - ١٩٢٤) بولندى ولد فى أوكرانيا وتعلم فى فرنسا وأصبح مواطنا انجليزيا وهو فى الثامنة والعشرين وباستثناء القلة فان كتبه تدور حول البحر .

وعلى مستوى الفن فإن مانطلق عليه الرعوية الشرقية والغربية يتشابكان : فالصورة الأيديولوجية الشيوعية والصورة الاعلانية الرأسمالية كلتاهما ، تؤدي وظيفتهما من خلال الوسائل التقنية الواحدة إلى حد كبير . ان الناقد والمستهلك الغربي أقل احتمالا من نظيره الشرقي أن يرى الفن (وحتى أعظمه) يخدم ، إلى حد ما ، الوظائف الإجتماعية للآثار الأدبية الرعوية . ان مفهومنا لهذه الوظائف قد أنهزم ، وكما نعرف ، وتوقف فجأة . ان ما نحصل عليه من متعة فى صور الحياة الرعوية اليومية يفترض إنها «الوظائف» قاصرة عن الانجازات الفنية الرفيعة . ولكن الناقد الماركسى العلامة المتعمق المتبصر ، لوكاس ، يعرض بثقته التامة فى أن يرى ، لاتولوستوى فحسب ولكن كل مأثور الواقعية الأوربية فى الرواية باعتبارها متجهة نحو الرعوية ، وقادرة – بسبب إمتيازها ذاته – على خدمة أهدافها الأيديولوجية .

ان نواميس الواقعية فى الرواية يمكن أن يفهمها لوكاس على هذا الوصف فهما صحيحا لأن واقعيتها (الرواية) يمكن تفسيرها طبقا لأرفع المقاييس الرعوية . إنها أبعد ما يمكن عن أن تكون فن هروب ، بمعنى أن الروايات الشعبية ، الرائجة بين عامة الناس ، هى فن هروب . ان «نهر الدون[1] الهادىء» ، من تأليف شولوخوف ، على غرار ما بعد الرواية التولوستية هى كلية رواية رعوية ، ولكنها أيضا رواية جميلة حسب أرفع نواميس الواقعية . إنها تعد خارج الحب الكامل والادارك . ولكن هذه العملية من الحنان هى أيضا عملية تطويق أو حبس فى قفص . ان أسلوبها فى «الاستحواذ على الشعور ، يذكرنا لابتولوستوى ولكن ببلزاك .

ان «الكوميديا الانسانية» هى أضخم إنجاز رعوى يقوم به كاتب روائى حتى الآن . إن بلزاك قصد به أن ينتج للمجتمع الحديث أثراً أدبياً مثل هذا الذى أنتجه سكوت بكتابه «روايات ويفرلى» للماضى . ان سكوت وبلزاك كلاهما يجب أن يتأمل البشر فى عاداتهم كما عاشوا ، أو كما يعيشون . ولكن سكوت كان شاعراً من بعض النواحى التى لم تكن عند بلزاك ، وأعظم الآثار الأدبية إبداعاً والتى تنم عن عبقرية مبدعها ، على الرغم من أنها ترى وتحب لأنها ذات خصائص وسمات ، تتلون أيضا بالحلم الذاتى لخياله التاريخى . ان حماس بلزاك لكل ما هو مميز أكثر دنيوية وأكثر واقعية بصورة محببة . ان الواقعية الرعوية لاتضع المركب فى صيغة البسيط . ان هدفها هو أن تنطوى على تعقيد كلى بمصطلحات من لدنها ، لكى لاتمتزج بكيان حياتنا الواضح اللامتميز .

---

(١) لامر ما تحمل الترجمة الانجليزية العنوان «ونهر الدون يجرى هادئا» .

إن التجارب الرعوية تمر بنا دائماً فى الحياة طبعا . فنمر بتجربة حينما نتخذ اسماً جديداً أو نحصل على حلة جديدة(١) أو ننتقل إلى شقة بنيت حديثاً أو إذا حصلنا على ترقية إلى مرتبة أرفع . ونظل ندرك لفترة من الزمن كل تجربتنا بلغة هذه الظروف الجديدة ، التى تقرر ما نفعل وكيف نشعر - فنحن لانشك بطريقتنا الواضحة المألوفة الصريحة فى مصطلحات ضمائرنا الذاتية ، ولكننا نرى أنفسنا نسلك بخلق جديد محدد لهذا السلوك . وسرعان ما تصبح الظروف الجديدة غارقة فى الفيض العام للحياة وتكف عن أن تملى علينا وعياً يناسبها . أما فى الفن الرعوى فتبقى سلطة الظروف مستديمة ، وثابتة لاتتغير : ونحن نواصل -- إذا صح التعبير - رؤ ية أنفسنا فى حدود ظروفنا : فليس هناك حرية فى العمل بين ثبات الشخصية وحرية الشعور .

إن الروح المعنوية للمحال الثورية تعتمد على تكييف أعضائها لرؤ ية أنفسهم فى شخصية رعوية - إنه لحق إن الرغبة فى خلق دولة رعوية يمكن أن «يرى فيها كل شخص وهو يلعب دوراً » مناسباً فى جانب من الميثولوجيا الثورية . وفى حالة التطبيق والممارسة فان هذه الحال السيئة لايمكن أن تستمر طويلا . ولكن وظيفة الأدب الثورى هى أن عليه أن يفترض ذلك ويسلم به ، وأن يستمر فى تقديم صورة رعوية كاملة ومن ثمت تنشأ الفجوة التى بين الحياة فى الأدب السوفيتى وحقيقة عيشها من يوم إلى يوم . ونحن لهذا السبب أيضا ، ننزع إلى رؤ ية الروسيين والصينيين فى ضوء رعوى ، كما نرى الناس فى أطار رواية تاريخية ، سواء أكانوا فى الماضى أم المستقبل . إن الواقعية الاشتراكية رعوية محضة ، لان الحقيقة توجد كوسيلة تستهدف غاية معينة ، وتقليد الواقعية كله يمكن الاستغراق فيه ورؤ يته كمراحل فى العملية ، وحتى الملحمة يمكن رؤ يتها بهذه الوسيلة . إن لوكاس يعلق على الحقيقة (التى كان ليسنج أول من أشار إليها فى كتابه «لاكوون») بأن هومر يصف صناعة درع آخيل أكثر مما يصف مظهره ، ويصف العملية الديناميكية(٢) أكثر مما يصف التفاصيل الاستاتيكية(٣) . وهذا هو المفتاح لتمييز لوكاس بين «الواقعية» ، التى تكون فيها كلية الأشياء متكاملة فى عمليات العيش ، «والطبيعية» ، التى ترى فيها الأشياء والناس فى تفصيل عظيم ولكن كمادة ميتة . وليس بلزاك وتولوستوى فحسب ولكن هومير وشكسبير أيضا هم الأمثال على الأولى . بينما فلوبير وزولا مثالان على الثانية .

---

(١) حينما قررت ناتاشا ان ترتدى ثوبها «الذى كان له خاصية بعث البهجة فى نفسها فى الأصباح» ، كانت منهمكة فى الغزل بتجربة رعوية ، ونحن نرى العمل والرغبة من الداخل أن بطلة الرواية الرعوية تكون مرتدية ثوبا مناسبا كجزء من «خلقها» ، ويجب أن نجد الإغراء على تأمل اللوحة من الخارج (المؤلف) .

(٢) الديناميكية : المتميزة بالفاعلية المستمرة والتغير المستمر .

(٣) الاستاتيكية : الساكنة المستقرة غير المتغيرة .

إن هذا تمييز عادل ، ولكنه لسوء الحظ يتجاهل نتيجة اللون الرعوى وعاقبته . ان هناك فرقا هائلا بين عالم «الحرب والسلام» وعالم الملحمة الرعوية ، سواء أكان فى هوميروس أم فى بلزاك . إن شخصيات تولوستوى لايتأملها أحد أبدا ، فهى لاترى قط وهى تفعل ما تفعله مثيلاتها . إن بلزاك وهو ميروس كان عليهما أن يعرفا ، بعناية ، ماذا كانت تفعل آندروماك أو آوجينى جرانديه فى أية لحظة من لحظات النهار ، على أن يكون دائماً هو الشىء الصواب . ولكنا لانستطيع بعد القول ما عسى أن تكون ناتاشا . أو بيير أو حتى كوتوزوف تعمل أكثر مما نستطيع القول ماذا عسانا نحن أنفسنا نفعل - فهذه الشخصيات تبدو جزءاً من تولوستوى ومن نشاطنا الذى لايمكن تمييزه . إن شخصية أوجينى جرانديه تبدو ، على النقيض ، لوناً من التحرر من نشاط بلزاك الانسانى ، فهى تدخل حاضرة هدوئه الفسيحة ، على الرغم من حقيقة أننا نرى كسب المال فى هذه الرواية ، وروايات بلزاك الأخرى ، كما نرى صناعة الأسلحة فى هوميروس . أو أوجينى وأباها مثالان رائعان للإبداع الرعوى ، وموضوع المال يتناسب تناسباً تاماً مع كل أثر من هذا الطراز ينم عن عبقرية مبدعة . ان الوصف المتمهل المؤثر البعيد المدى لطريقة جرانديه فى موالاتها جمع المال على مدى أنظمة متعاقبة - الثورة ، والامبراطورية وعودة القيصرية - يقنعنا ، دون قصد ظاهر ، بأنه ليس ثمة شىء حقيقى إلا المال . ان المال يتحكم فى المجتمع تحكماً تاماً ، كما أن آل جرانديه تحكمهم رعوية بلزاك .

ان تولوستوى يستطيع أن يستخدم الرعوى ، ولكنه لايجيز له قط أن يسيطر على خياله الخلاق ، لأنه لايتقبل العالم البطولى كما يتقبله هومير ، ولايشرع فى إنجاز ما يراه لوكاس فرضاً على الكاتب الواقعى - «فى أن يصور الانسان ككل فى كل المجتمع» . إن الجنرال باجريشين ، مثلا ، يرى - أو هويكاد يرى - فى لغة الرعوى البطولى ، فهو محارب طبيعى محتوم مثل اخيل .

كان وجهه يحمل نظرة الاصرار المركز السعيد ، الذى يرى على وجه انسان يجرى شوطا أخيراً فى يوم قائظ قبل أن يغطس فى الماء . . . ان العينين المستديرتين الحادتين مثل عينى النسر كانتا تنظران فى نشوة وفى احتقار وهوناما امامه ، ومن الواضح انهما لاتستقران على شىء على الرغم من أن الإصرار نفسه كان مايزال موجوداً فى حركاته ذات الإيقاع .

ولكن الحقيقة التولوستيه تتدخل حينما يدخل النادى الإنجليزى لحضور حفل العشاء الذى أقيم لتكريمه . «مرتديا ثيابا لها مظهر ملابس الأعياد الساذجة ، تعطى وجهه بالاضافة الى ملامحه التى تدل على الحزم وعلى تمتعه بصفات الرجل الحق - تعبيرا أميل - بالتأكيد - إلى أن يكون مضحكا . » حتى باجريشين لايجوز له دائما - كما يجب أن يكون فى العمل الرعوى الكامل - أن يفعل «الشىء الصواب» .

إن أروع وسيلة يتوسل بها تولوستوى فى استعمال الصورة الرعوية من أجل تحقيق

أهدافه الخاصة ، تـأتى فى نهاية ، «الحـرب والسلام» والتعبيـر الذى تحـدثه فى مفهـومنا للشخصيات يظهر كيف كانت (هذه الشخصيات مختلفة من قبل . إن ناتاشا بصفة خاصة تصبح راسخه فى تأمل تولوستوى الدينى والروحى فى الزواج فهى ، تصبح صورة للهدوء ورمـزا له . ان كـل التفاصيـل التى تذكـر عنها : الـزغب الذى يـظهر عـلى وجههـا ، واهتماماتها ، وأهمالها مظهرها ، تصبح التفاصيل «الصحيحة» ، لا لشخصها بالذات ، ولكن لمفهوم تولوستوى للمرأة المثالية المتزوجة : لقد استقرت الآن فى خلفيتها المحتـومة الاجتماعية والتاريخية . إن الاغتراب الجزئى الذى نستشعره منها فى النهاية صحيح صحة خارقة للمألوف باصطلاح مجال العمل الطبيعى كله ، ولكنه لم يكن مقصودا فى تولوستوى على ما أعتقد . انه النتيجة لاستخدامها (ناتاشا) كخاتمة بلغة الرعوى ، تسود فيها رؤ يته لما هو صحيح ومتميز على جميع الشخصيات الفردية والأحداث السابقةويجب إن نعود الى هذا حينما نأخذ بعين الاعتبار خاتمة «الحرب والسلام» .

«إن تصوير الانسان ككل فى كل المجتمع» – يشكل هدفا أدبيا ساميا . إذ نشعر فى نهاية رواية «الأب جوريو» حينما يحدق راتنياك فيما حول باريس . تلك المدينة التى وعد نفسه بغزوها واستغلالها ، بأن بلزاك ايضا واقف وهـو يعد نفسـه بذلـك الفتح . فـلا بلزاك ولا هنرى جيمس كان بمقدورهما أن يقولا ، كما قال تولوستوى ، أنهما «لم يكونا مهتمين» بكثير من مطالب وطبقات المجتمع وماداموا فى حياتهم «خارج» العالم الذى يملكونه فى كتبهم فقد وجب عليهم ، بالضرورة أن يهتموا بكل شىء ، «داخله» ان هؤلاء الذين بالداخل ليسوا على اية حال – مثل تولوستوى وجين أوستن بطريقتهـا المختلفة – بحـاجة الى أن يستشعروا هذا الاهتمام الاجبارى . ان تولوستوى فى مبدأ عام ١٨٠٥ ، قد صرح بحاجته الى الاهتمام «بالتجار والفلاحين والطلاب اللاهوتيين» إذ لم يكن له اهتمام بالمجتمع من أجل المجتمع نفسه .

إن مفهوم لوكاس للواقعية[١] يلائم تماما المؤلفين الفرنسين الذين انطلقوا «ليصوروا الانسان ككل فى كل المجتمع» ، ولكنه يوحى بقدر من البراعة[٢] الفنية ومعالجة الأمور

---

(١) الواقعية : الاخلاص فى الفن والأدب ، للطبيعة ، أو للحياة الواقعية وتصوير مظاهرهما بدقة من غير اهمال لما هو قبيح أو مؤلم . والواقعى هو القائل بالواقعية أو المذهب الواقعى .

(٢) ان ستندال هو المثل البكر لهذه البراعة الفنية فى الثقافة الرفيعة . إنه لايمكن بحال ان يصطبغ شىء بالصبغة الأدبية أكثر من التعليق الذى سطره ستندال فى هامش نسخته الخاصة من رواية «راهبة دير بارما» قبالة هذه الجملة : خرج فابريس فى نزهة على الأقدام ، وهو يرهف السمع إلى الصمت . واذ هو يخاطب «القارىء لعام ١٨٨٠» . يعلق ستندال بقوله :

«انه لكى يعثر المؤلف على قرائه فى عام ١٨٣٨ فقد كان لزاما عليه أن يكتب أشياء مثل «يرهف السمع إلى الصمت» . ان المؤلف فى الواقع ، لا يجيز لفابريس حساسية (رقة شعور) تتلاءم وسنه فى حال ما إذا كان من المحتمل أن نظن أن مبدع شخصيته (المؤلف) يشاركه هذه الحساسية .

الغربية تماما عن الكتاب الروسيين فى القرن التاسع عشر ، ان لوكاس قد آثر أن يتجاهل الفارق الهائل فى الدرجة بين تولوستوى والواقعيين الأوربيين وهو كناقد يبذ تولوستوى ككاتب إلى حد بعيد من الناحية الادبية فهو يتمتع بحاسة للعرف والمتواصلية[1] الأدبية التاريخية جديرة بالاعجاب . وإلى هذا يشير قائلا : ان هؤلاء الذين لايعرفون الماركسية قد يذهلهم ما يحظى به التراث الكلاسيكى للجنس البشرى الذى نجده فى عظماء ممثلى هذه العقيدة تمثيلا حقيقيا[2] «إنه الإحساس بالقيم التقليدية أكثر مما هو الاعتماد على الاحساس الجدلى (الديالكتيك) ، هو الذى يجعل غالبية احكامه دقيقة[3] . وهو يشجب الطبيعى الأدبى «الذى يتخصص فى وصف الحياة الاجتماعية فى الحاضر» ، والذى يقتصرعلى نظرية - حيث لايوجد طريق للعودة إلى حياة - مثل نظرية زولا فى الطبيعة العلمية ، ونظرية «العصمة من الألم» عند فلوبير ، التى تحول الحياة إلى فن .

إن الاغتراب يقتضى - لماله من نتائج محتومة - أن يتخلص الكاتب من قادة حياة أضيق أفقا وأشد قيودا من مدرسة الواقعية القديمة . . . . فإذا ماأراد الواقعى الجديد أن يصف بعض ظواهر الحياة فعليه أن يخرج عن طريقته ، بخاصة لكى يلاحظها .

وهذا الحكم يصدق على كبلنج صدقه على فلوبير ، ويظهر ما ألمع اليه تولوستوى نفسه فى كتابه : «ما الفن ؟» .

والحق أن نظرية الجدلية تفسر بصورة مقنعة طبيعة الروايات الواقعية العظيمة ذات «النهاية تحت البحث - التى لم يفصل فيها بعد» ، واتخاذها لعملية اجتماعية دائمة التغير والتحول الذاتى ، لايكون فيها الكاتب بحاجة إلى أن يكون واعيا كل الوعى بها . يقول لوكاس : لايوجد كاتب واقعى حقيقى إذا ما كان باستطاعته أن يوجه تطور شخصياته الوجهة التى ترتضيها حسب ارداته . «ان الوقعى الحق يقص - : erzahlt أما الواقعى الرديء أو الطبيعى[4] فيصف فحسب (beșchreibt) مالا معنى له من تفاصيل الحياة التى

---

(١) كون الشيء متصلا من غير انقطاع .

(٢) هذه العبارة المقتبسة على سبيل الاستشهاد وغيرها من المقتطفات من لوكاس مصدرها «دراسات فى الواقعية الأوربية» .

(٣) إن هذا الفهم الغريزى للوسيلة التى يعمل بها الأدب وكيف يكشف لنا عن صدقه ، الذى يتضح فى : «دراسات فى الواقعية الأوربية» كان من شأنه أن يوقع لوكاس فيا بعد فى متاعب جمة ، حينما اتهمه اعداؤه بتزكية بلزاك ، لا زولا إلى عمال المصناع ، وشكسبير وموليير لابريستلى وبيرانديللو ، انظر مؤلف جوزيف ريفى : «لوكاس والواقعية الاشتراكية : مناظرة أدبية هنغارية» ومقدمة بقلم ايرك هوبزبوم - مطبوعات دار فور للنشر .

(٤) الطبيعية فى الفن أو الأدب : نظرية تؤكد على مراقبة الحياة مراقبة علمية من غير محاولة لاجتناب البشع أو القبيح . . . . . . الخ والطبيعى : هو المنادى بالمذهب الطبيعى .

حوله ، بدقة هى المرادف الفنى لليأس السياسى . ولكنه لحق أيضا وأقل ملاءمة - على الرغم من أنه يبدو وكأنه يقلق لوكاس - إن بلزاك يملك عالمه ، أن هيجل يملك منهجه ، وبالطريقة نفسها (يقول لوكاس : «إن عالم بلزاك مثل عالم هيجل يتكون من دائرة تحتوى تماما على دوائر») . إن بلزاك لايقص فحسب ولكنه ينطلق لكى يسيطر على مادته مثل شخصية راستينياك التى أبدعها .

ليس لدينا هنا شىء يتصل بتولوستوى فبغض النظر غضا تاما عن أن تولوستوى يعوزه الهدف الفنى الذى يجعل منه مجموعة متماسكة من الأفكار والمبادىء ، فإن الوسائل التقنية (الفنية) فى «الحرب والسلام» مختلفة بقدر ما يسمح به الاختلاف عن وسائل «الكوميديا الانسانية» الفنية . وكما رأينا فإن تولوستوى لايقف لحظة واحدة بمنأى عن سلسلة الأحداث التى يرويها . إن نفوره من التفاصيل - لأن ما يطلق عليه لوكاس beschreibung - والذى كان عليه أن يعبر عنه فى «ما الفن ؟» قد سبق تضمينه فى المنهج الأيبزودى [1] - التى تبلغ الألف عدا فى الكتاب لايجوز لأى منها أن يجتمع سواه فى نمط لفقرة مقررة بارزة . ولنأخذ لذلك مثلا واحدا ، فنحن لايجوز لنا قط أن نتأمل منزلا على الرغم من أن المنازل العظيمة على أهمية كبرى فى «الحرب والسلام» إن بلزاك يذهب إلى كل الأبعاد والأصول لكى يجتذب انتباهنا لكل تفصيل فى «ميزون فوكيه» فى رواية الأب جوريو : فلو لم نكن قد رأينا المقر الريفى (لغنى صاحب أطيان) الروسى فى ذلك العصر من التارخ أو صورة له ، لما توافرت لنا أقل فكرة عما كانت عليه بولد هليز أو أوترادنو ، وأهم من ذلك لايسمح لنا أبدا بأن نتأمل اضبارة [2] الحياة المفصلة . إن الشخصيات الملحمية - من مثل باجريشون لم تعط حياة خارج مانستطيع أن نتبينه فيها بأنفسنا . وربما كان بلزاك قد استنفد صفحات كثيرة فى تصوير حياته الباكرة ، ومن المحتمل أنه أعطانا بذلك ارتجاعا [3] فنيا نابضا بالحياة له وهو يمشى مجهدا على سفح جبال الألب المغطاة بالثلج فى إحدى مسيراته الملحمية التى قام بها مع سوفوروف .

إن «الحرب والسلام» تتلاءم مع منهجه الايبزودى الفذ ، بما لهذا المنهج من أمانة مطردة فى سرد الحقائق التى يرويها لاالحقائق التى يملكها الرواى الذى يسردها ، وتبدو الأهمية بكل ذلك القدر حينما نرى تولوستوى يحاول بقدر ضئيل من النجاح ، أن يحتفظ به فى «أناكارنينا» ذات الوضع والقصة اللتين يمكن مقارنتهما بدقة مع مثيلتيهما فى رواية واقعية غربية . ونحن

---

(١) الايبزودى = العرضى (حادث عرضى فى سياق قصة) .
(٢) الاضبارة : الملف أو السجل .
(٣) الارتجاع الفنى : قطع للتسلسل التاريخى فى أثر أدبى ، بايراد احداث أو مشاهد وقعت فى زمن سابق .

لانستطيع أن نمنع أنفسنا من التفكير فى انا فى سياق مثل هذه الرواية ، وعلى هذا فإن جهلنا بنشأتها وخلفية حياتها تعتبر ميزة خالصة .

إن النقاد الماركسيين لا يعترضون على عنصر التأمل الرعوى - ونجاح «نهر الدون الهادىء» يدل على ذلك - وكثير منهم ، على الرغم من أن لوكاس ليس واحداً منهم ، جديرون بأن يميطوا اللثام عنه فى «الحرب والسلام» لكى يؤكدوا أنماطا وأمثلة ان لم تكن مطابقة تماما للحقيقة الاشتراكية فهى على الأقل تعتبر التربة التى نبتت فيها . إن ناتاشا بصفة خاصة تتفرد بالمديح وتستأثر به بوصفها نمط الأنوثة[1] الروسية الوثيق الصلة بالشعب narod وهى من الناحية الغريزية متحدة مع كل ماهو افضل وأكثر تميزاً فى الحياة الروسية . الحياة التى قد أصبحت تعتبر الآن هى والواقعية الاشتراكية شيئا واحدا . انه لما يقلقنا بصورة عجيبة أن نصغى الى ناقد سوفيتى وهو فى تأمله الروحى المفتن لناتاشا على الرغم من أنه من الشاق والعسير الى حد ما ألا نعترف بأن اعجابه بهاليس «صحيحا» فحسب ولكن له مايبرره إلى حد كبير جداً ونحن نقع فى الحيرة بسبب الطريقة التى تتجاهل بها أمثال هذه العبارات من المديح والإطراء (والتى يغرق فيها أيضا المعجبون الغربيون فى بعض الاحيان) اتجاه تولوستوى فى المنهج كله وتتجاوزه . إن ذلك المنهج يتطلب أن تخضع خضوعاً تاما لبناء «الحرب والسلام» وتركيبها ، وهذا جانب من جوانب الحياة يشارك فيه تولوستوى كما نشارك نحن فيه أيضاً .[2] فهى ليست بحال ما دراسة أنثوية دقيقة ، مثل أوجينى جرانديه ، أو إمَّا بوفارى اوايزوبل آرشر إنها - ولهذا مغزى ومعنى خفى - أقرب إلى السنن المأثور فى أنا وود هاوس وبيكى شارب (لقد كان تولوستوى يقدر ثاكرى[3] تقديراً عظيماً) .

نحن «ندرس» الشخصية التى يكون وضعها فى الرواية هاما وممتعا - ايزوبل آرشر أو دوروثيا بروك - بينما نحن «نتأمل» الشخصية - ايوجينى جرانديه - التى تتلاءم تماما مع وضعها فى عالم رعوى . إن ذكاء جورج اليوت أو هنرى جيمس يؤدى بنا قدما إلى التأمل فى بطلات رواياتها كما يؤدى بنا افتقار الذكاء فى أمابوفارى إلى التأمل فى فلوبير نفسه ـ ولا يعنى موقف من هذه المواقف شيئا حيث يختص الأمر بناتاشا - فحينما يكون الموقف خاصا بها فنحن لا نملك إلا أن نسهم معها فيه . فإذا ما وضعناها فى صورة مجردة ، مهما كان الدافع إلى ذلك ، ورأيناها بوصفها التجسد للتلقائية الروسية ، والصلاح الطبيعى - طليعة الفتاة الروسية ، التى تحمل كدسا من حزم الحنطة الذهبية بين ذراعيها ، وسائق جرار (Traktorist) لوحته الشمس على مقربة منها - فإن المطاف ينتهى بنا إلى أن نكرهها ،

---

(١) تعود على : خصائص المرأة المميزة .

(٢) ناتاشا .

(٣) وليم ماكييت ثاكرى كاتب انجليزى (١٨١١ - ١٨٦٣) .

وهذا جزاء وفاق لها . أنها جديرة بأن نكرهها من بعض الجوانب ، ولكننا - حينما نكون أحد أفراد أسرة «الحرب والسلام» - نستطيع أن نقبل هذا فيها من غير أن يؤثر فى تضامننا الأسرى معها .

إن النقاد الروسيين قد جردوا[1] كابتن توشين بالطريقة نفسها ، وقدموه على أنه الضابط الشعبى الأول ، غير المتكلف الذى لا يثير الخشية ولا الإعجاب ، ولكنه شجاع فى تواضع ، ومن الطراز الأول فى عمله ، كما تنطبق عليه الاعتراضات نفسها . إن توشين ليس نمطا وخصائصه لا تسمح لنا بتكوين نظرية خاصة بنا عنه . وهو فى الواقع قد بدأ الحياة فى مسودات تولوستوى الأولى كشخصية أرستقراطية وعلى غرار الترجمة النهائية لشخصية الأميراندور . إن العملية التى تقاضته كداوكدحا فى المحاولة والخطأ تظهر لنا جليا لماذا لا نستطيع أن نخرج بشخصيات تولوستوى عن إطارها ونفيد منها حينما تستقر نهائيا فى الكتاب كما قد تظهر لنا عملية المحاولة والخطأ - وفى هذا من الغرابة ما يكفى - سبب وجود مثل هذا التباين الصارخ بين شخصيات شكسبير ، حتى الثانوية منها ، وشخصيات تولوستوى . إن شخصيات شكسبير الثانوية غالبا ما يبدو أنها ذات حقيقة مفرطة افراطا عظيما فى أداء وظيفتها الدرامية بحيث يمكن أن ينطبق عليها كل نوع من الفروض - إن حيويتها توقظ فينا حيوية مماثلة من التأمل ، وأن شخصيات من أمثال شخصية دوجبرى ، واينوباربوس ، وباولينا تشد هنا بوصفها قد خلقت فى هذه الصور الحاسمة لتوها ، وظهرت فى الدراما ونمت وتطورت وهى محتجبة فى غلاف شامل ولكنه غير متاح للآخرين . ونحن نشعر أنه كما يمكننا أن نسهم فى المسرحية يمكننا أيضا ، إذا ما رغبنا ، أن نجرد طبيعة كل انسان وتاريخه منها . أن شكسبير يتحامى الرعوى بهذا التأثير الخارق للعادة الذى تفرضه علينا شخصياته للفردية المستترة - إن شخصياته لا تكون أنماطا ابدا . أما تولوستوى فيتحامى الرعوى بأن يجعلنا أعضاء فى الأسرة ، لكى لا تطوف بخلدنا - إلا بالجهد الجهيد - الرغبة فى معرفة المزيد عن الأعضاء الآخرين أو جمع المزيد عنهم ، أو أن نقدرهم[2] استقرائيا فى عالم مختلف .

وفى الحقيقة أننا لسنا فى حاجة لأن نعتبر «الحرب والسلام» كحقيقة ، ومنهجها كمذهب الواقعية ، فنحن على شاكلة الكونت روستوف فى أثناء الاجتماع ، حالما نحل به «فنحن نفهم كل شىء بطريقتنا الخاصة» . وهذا هو الذى يجعل مناقشة لوكاس للكتاب

---

(١) جعلوه شخصية تجريدية .

(٢) التقدير الاستقرائى : الاستنتاج من سلسلة من الملاحظات أحوالا أو تطورات محتملة الوقوع ولكنها غير ملاحظة

بلغة الواقعية يبدو - على الرغم من كل اهتمامه وفطنته - بعيدا عن الهدف قليلا . ومع ذلك يجب علينا أن نعترف بأن الحقيقة لم تكن قط فكرة سلبية فى الأدب الروسى ، وأنها لم تستقر قط فى النزعة التأملية الرعوية الغربية . والحقيقة (Pravada) كلمة ملتزمة فى علم دلالات الألفاظ وتطورها - وهى تعنى ما هو صواب وجدير بالاعتماد والقبول كما تعنى ما هو حق - إلى حد تكون فيه الواقعية فى نظر الروس منهجا للوصل إلى ما يجب أن يكون وما هو كائن أيضا : والاثنتان لا يمكن التفرقة بينهما . كما أن المثالى والواقعى غير منفصلين - حقا إن «الحرب والسلام» يمكن النظر اليها على أنها تجعل الاثنين شيئا واحدا ، كما أنها تجسد إهمالا رائعا لا نفصالهما ، ومع ذلك فإن هذا الاهمال نفسه للفرق بين الواقعى والمثالى هو الذى يصبح مضحكا ، أن لم يكن كريها ، فى الرواية المتأخرة للواقعية الاشتراكية . إنها تصبح الكذبة التى يسجل باسترناك احتجاجه عليها فى روايته «دكتور زيفاجو» .

إن خصم الواقعية الرهيب بوصفها نظرية هو أنها قد قضت بما هو الواقعى من قبل أن يبرهن عليه الخيال ، وقبل أن ينقل الصدق نابضا بالحياة إلى القلب ، على حد تعبير ورد - ثورث . إن الناقد المعادى للوكاس ، وهو جوزيف ريفاى ، يصدر أحكاما على أعمال «يكون فيها الكاتب هو الذى يتكلم من خلال الشخصية ، وليس من الواقع» . وهذا هو التثبيت النهائى لمعتقد يصبح أكثر صرامة عند لوكاس الذى لم يضعه موضع التنفيذ من قبل ولم يستشهد به بالاخلاص الكامل ، على الرغم من أنه يستخدمة وهو يقول : «إن تولوستوى لا يعتبر أبدا أن الواقع الرأسمالى والحقيقة شىء واحد بهذا الوصف . فقد كان دائما يرى المجتمع الرأسمالى كعالم من التشويه ، وعلى هذا فقد كان يضعه دائما على طرفى نقيض مع واقع طبيعى آخر ، ومن ثمت فهو واقع إنسانى» . إن رجال تولوستوى ونساءه ممن هم على أية قيمة روحية يجب عليهم حتما أن يخيبوا أملا فى الحياة ، لأن خلو الحياة من المعنى فى المجتمع الرأسمالى يحبط آمالهم فى حل مشكلاتها . »

وهذا يثير رد فعل يتردد صداه فى دوائر غير متوقعة ، فإن صاحب نظرية القصص يستطيع أن يلتمس - مثل الناقد الماركسى - موضوع الحقيقة بالطريقة نفسها ، على الرغم من اختلاف الأسباب . إن ميشيل بوتور فى مقاله : «الرواية كبحث» يصف كاتب الرواية التقليدى بقوله «كالشريك فى جريمة القلق العميق ، فى الليل الذى نناضل فيه جميعا» . على الرغم من أن الطبيعة الصحيحة لهذه الحال المحزنة لا تتضح تماما ، فهى تتشابه بوضوح مع قول لوكاس «بلا معنى الحياة فى مجتمع رأسمالى . » إن الحقيقة الصادقة ، إذن ، هى شىء يستطيع الكاتب الروائى أن يساعدنا فى الوصول اليه ، ويكون ذلك فى نظر لوكاس بتكوين فكرة صحيحة ، للمجتمع ، وفى نظر م . بوتور بابتكار أشكال جديدة لرؤ ية الحقيقة . وكلاهما يرفض مفهوم الحقيقة بوصفها» «كل شىء يشكل الحال القائمة فعلا» ، ويعتبرها شيئا يمكن فهم معناه وادراك المراد منه لصالح روحنا المعنوية . إن الذين يجرون التجارب على الشكل هم الواقعيون الحقيقيون اليوم ، كمايزعم م . بوتور ، لأنهم يتمتعون بالثقة فى أن

لهم القدرة على صياغة الحقيقة فى الصورة التى يرغبون أن تكون عليها . ولما كانت التجربة الشكلية أبعد ما يكون عن مناهضتها ، فهى (التجربة الشكلية) «شرط ضرورى لواقعية أكثر بعدا وأطول مدى» . إن الكاتب الشكلى[1] رائد ومتهم فى آن ، لأنه لا يتركنا قابعين فى مستنقع عاداتنا الأدبية التى نعتز بها ونحرص عليها ، وفى القلق الذى يستولى علينا بسبب احساسنا بلا مغزى الحياة المتوارث لدينا ، ولكنه يحفزنا قدما لكى نرى الأشياء بطريقة جديدة ، وحينئذ تكون طريقة ذات معنى وهدف .

ربما يكون هذا تلخيصا غير بارع لأطروحة[2] م . بوتور ولكنى لا أعتقد أنها تمثلها . فإن أية نظرية عن الرواية تبدأ بافتراض أننا جميعا نناضل فى ليل القلق العميق لابد أن تكون غير بارعة . إن الواقعية الاشتراكية ، والواقعية الجديدة ، اللتان يناقشهمام . بوتور يرتئيان فى الكاتب الروائى الحكم والحليف للحقيقة الصادقة ، وتظهر المقارنة أن الاتجاهات التى خلف الواقعية الاشتراكية قد لقيت من واضعى النظريات عن الرواية قبولا أكثر كمالا مما يعونه هم أنفسهم ويشعرون به .

والآن ، فإن الثغرة الواسعة بين هذه النظريات وواقع «الحرب والسلام» تكمن فى هذا : إن تولوستوى يسلم جدلا وينقل الينا بثقة عارمة اصالة الرؤية الشخصية . إن «كل» شخصياته ترى الواقع كما هو فى حقيقته . إن ثقته بما له من (سولويبسزم[3] ، من القوة بحيث يستطيع أن يخلق (سولويبسية) مشابهة فى شخصياته ، وهو لا يتناولها بالبديهة والتعاطف بقدر ما يتناولها عن طريق منحها قوة المنطلق ذاتها والكيان البدائى الذى يتمتع به هو نفسه . ويجب علينا أن نعتمد على شكسبير من أجل أى شىء مثله ، ولكن شكسبير كشخص لا وجود له فيما يبدع . أما وجود تولوستوى فيما يبتكر فغامر ، ولكن شخصياته كائنة بصورة غامرة أيضا . كما أن آفاق رؤياه أكثر اتساعا ، وأكثر شمولا ، ولكنها ليست أحرى من شخصياتهم بالثقة وأجدر منها بالتصديق .

وهذا هو ما يفسر انعدام «الطابع» فى «الحرب والسلام» . إن انطباع الحقيقة فى الرواية يكاد يوجد دائما لكى يمكن حمله إلى القارىء بواسطة الأسلوب : فالقصاص يقدم أسلوبا يلتزم به كما يلتزم المغنى بنبرة الصوت ونغمته . والالتزام بالنغمة بنجاح يعنى سيطرة المغنى على المستمعين ، والكاتب بالتزامه بالأسلوب يسيطر على القراء ، وهذه المهارة لا تعوز

---

(١) الكاتب الميال إلى الشكلية وهى التمسك الشديد بالاشكال الخارجية فى الفن أو الأدب .

(٢) الأطروحة : رسالة تقدم لنيل شهادة جامعية .

(٣) سبق شرح هذا المذهب الفلسفى فى الصفحات السابقة .

تولوستوى فى «الحرب والسلام»[١] . حيث نقع تحت سلطان دافع أكثر بدائية لا يمكن أن يقاوم .

وحين تحتوينا نغمة الرواية ، نفكر فى تغيير الأسلوب ، وتغيير وجهة النظر ، تلك الحيل[٢] التى تمرس بها الكتاب - من مثل جويس - بمهارة ونجاح . إن الروائى يبذل جهدا عظيما فى أن ينأى بنفسه عن جماعة شخصياته التى يبدعها ، وبذلك يقدم لنا جانبا آخر من جوانب الحياة . ولكن كاتبا مثل بروست ، أوجويس ، اوفوكنر أو أى قصاص آخر لا يترك فينا حقا هذا الانطباع ، بأن العالم يتغير ويختلف من شخص لآخر ، ومن شىء لآخر . ان تولوستوى أستاذ عالم العزلة البدائى ، الذى وجد قبل أن يراه الناس ، وقبل أن يخطر لهم أن يروا أنفسهم فى بعضهم البعض . لقد أدرك جوركى هذه البدائية[٣] حينما شبهه بآله روسى «يجلس على عرش من خشب الإسفندان تحت شجرة الليمون الذهبية ، قد لايبدو مهيبا جدا ، ولكن قد يكون أمكر من جميع الآلهة الآخرين . »

ان بيير لا يحاول لغير ماداع أو على غير طائل ، أن يقلل من قدر نفسه قدر طاقته فى حجرة المرض حيث يرقد والده ، «وضع يديه الضخمتين فى صورة متماثلة على ركبتيه فى الوضع البسيط لتمثال مصرى . » ان صورة هذه التماثيل التى لها رؤس الكلاب الرابضة تقدم لنا بيير فى وجوده المطلق ذي الأبعاد الثلاثة ، وهو يحاول فى غير ما نجاح ألا يكون موجودا ، ولكنه ينجح نجاحاً تاماً فى عدم انتمائه إلى جو الرواية المحيط به . فهو بجانب الشخصيات الروائية لأنا ميهبلوفنا والأميرات من آل بيزوخوفا ، ونضالهم من أجل الحقائب المرصعة ، كائن غريب منعزل عن بقية المجتمع : فهن يحفظن للرواية استمرارها ، وهو لا يحفظ لها هذا الاستمرار . أنه يختلف عنهن بمعنى مطلق أكثر من المعنى الذى تكون فيه شخصية فى رواية مختلفة عن شخصية أخرى . وهذه هى الحال مع خادم الأمير بولكونسكى الهرم ، الباتيتش ، الذى تحيطه محاكاته لسيده بجو العزلة نفسه . فحينما يسوق العربة إلى مدينة سومولنسك المحاصرة يبدو كأنه وحيد فى العالم - «انه» حقا وحيد فى الحياة ، ولما كان وهم الأحداث الخارجية ذا قوة عارمة عليه فإن الشىء الوحيد الذى كان يسعى وراءه ، ولم يكن يستهدف غيره لتحقيق رغبات سيده ، قد منعه عن التقدم وأوقفه عند حده . ومع

---

(١) فى نقد للروائية بريجد بروبفى لرواية «الحرب والسلام» أبدت ذات مرة ملاحظة لى بأنها لم تستطع «التوصل إلى أسلوبها» ، بينما هى أستطاعت ذلك فى رواية «آنا كازنينا» .

(٢) أشياء فى الأثر الأدبى يراد بها تحقيق غرض معين (صور بلاغية ، أسلوب خاص فى الرواية أو السرد . . . . الخ) «المترجم» .

(٣) البدائية ، الفطرانية : الايمان بأفضلية الحياة البسيطة المشدودة الجذور إلى الطبيعة وهى الفنية البدائية التى هى أسلوب الفن الخاص بالشعوب البدائية أو الفنيين البدائين .

ذلك فإن أحداثا تتابع حوله فى عناد وصلابة . وتتعرض سمولنسك لقصف القنابل ، وتصاب طاهية الحانة من جرائه بكسر فى فخذها بسبب شظية قنبلة أصابتها ، ويشب الحريق فى مبنى مجاور . ونحن فى هذه اللحظة نقرأ هذه الجملة الهادئة ، وقد أصابتنا صدمة من الشك وأصبحنا أمثل إلى عدم التصديق : «كان من الواضح أن الجمهور المحتشد يرقب السقف ويتوقع أن يخر بين لحظة وأخرى وكان الباتيتش يرقب ذلك هو أيضا . «ان اندماجه بنفسه فى الاستجابة الجماهيرية اندماجا ينشأ عنه ارتباط عاطفى وثيق بهم لا يوضح لنا طبيعة الأحداث غير المألوفة فحسب ، ولكن يجعلنا ايضا ندرك الحقيقة ، وهى أن الباتيتش بشر ، له الصفات الغريبة نفسها ، وله مخاوفه ورغباته . ومع ذلك فكيف غفلنا عن هذا ، حين عرفناه فى عزلة فرديته .

ولكى «نصور الانسان ككل فى المجتمع كله» ، فإن الواقعية الاشتراكية تأخذ بعين الاعتبار الفرد والنمط أيضا ولكنها (أى الواقعية الاشتراكية) تطالب بصلة منهجية صارمة بين الاثنين . وفى «قصص كنتربورى»[1] التى تسهم فى المرح والحيوية البدائية نفسها مثل «الحرب والسلام» ، تتحقق هذه الصلة بالفن ولصالح الفن ، وليس طبقا لنظرية اجتماعية . إن تشوسر يبدأ عمله بوصف شخصياته فى مقدمته بلغة رعوية ، ويجسد الخصائص الأساسية لها تجسيدا كاملا ، ولكن الشخصيات حينما تتحدث وتروى قصصها تترك فينا انطباعا مختلفا عن نفسها ، وكأن المتحدث لم يستطع - طبيعى جدا - أن يفهم نفسه بلغة الصورة الوصفية الأدبية الرعوية التى يبدعها تشوسر . ان المتحدث لا ينكر النمط الذى يقدمه تشوسر ولا يتبرأ منه ، ولكنه يعزله ويتركه فى مكان آخر . وبعد أن نكون قد تأملنا النمط ، نسمع الرجل ويصبح الاثنان أبعد ما يكونا عن الاندماج ليقدما لنا معا «الانسان ككل فى المجتمع» . والشخصيات فى الواقع تكشف لنا مدى ما فى هذه الفكرة من الناحية النظرية غير العملية . إن الثغرة الواسعة بين الوصف الموضوعى والتعبير عن الذات ، التى يظهرها هذا الفن العبقرى الممتع للعقل أيضا ، تبدو غير قابلة لإقامة جسر عبرها . ونحن لا نستطيع من أعمال تشوسر أن نتأكد من روحه وطابعه بأكثر مما نستطيع أن نتأكد من طابع تولوستوى من رواية «الحرب والسلام» ، على الرغم من أن هذا الطابع فى معاصره لانجلاند[2] لا يمكن أن يخطئه أحد . فمثلا ، ما شعورنا نحو «حكاية» ؟ أهى ضرب من الأضحوكة ، أو هى وسيلة تشوسر وطريقته فى عزل شخصيته عزلا تاما عن

---

(١) من تاليف تشوسر ، جيوفرى : (١٣٤٠ - ١٤٠٠) .
(٢) لانجلاند ، وليم (١٣٣٠ - ١٤٠٠) ؟ شاعر انجليزى .

زملائه الحجيج[1] ؟ هذه الأنواع من العزل يمكن تحقيقها بصورة أكثر شكلية وتطرفا فى فن العصور الوسطى وعصر النهضة أكثر مما يمكن تحقيقها فى عصر الرواية ، وفى رواية «الحرب والسلام» يذكرنا وجود هذه الألوان من الفصل أو العزل مرة ثانية كيف يمكن أن يضللنا الحكم عليها بلغة الرواية . ان «قصص كانتربورى يمكن أن تقدم للقراء الانجليز دليلا أكثر تأكيدا لهذه الجوانب من عمل تولوستوى أكثر مما يستطيعه ثاكرى أو جين أوستن .

إنه لمن الأهمية بمكان ، أيضا أن تشوسر - شأن تولوستوى - خبير[2] مبتهج وعميق بالرضا الذاق - ويستطيع حقا أن يكون أكثر ثباتا على المبدأ حتى من تولوستوى الذى يسمح لشخصياته بحرية كاملة من الرضا الذاق . إن تولوستوى عرضة لأن يعرض فنه الشبيه بالآله الذى يهب الفردية للانسان ، بالتدخل فى شخصيته الذاتية بوصفه انسانا . ان نجاح الباتيتش ، أورؤ يا أندور لشجرة البلوط ، والفتيات الصغيرات يسرقن البرقوق ، يجب أن توضع مقابل زيارة ناتاشا لدار الأوبرا . إن تولوستوى هنا مصمم على «أن يجعلها غريبة» ، وهذا هو ما يجب أن يفعله بنفسه - فهو لاينجح أبدا فى أن يجعل احدى شخصياته تفعل هذا فى صورة تحمله على الاقتناع بها . ففى مشهد الأوبرا يحاول أن يجعل ناتاشا تفعل هذا «لقد عرفت كل ما كان المشهد يقصد أن يقدمه ، ولكنه كان مفتعلا افتعالا صارخا» . وغير طبيعى إلى حد أنها شعرت أولا بالخجل من أجل الممثلين ثم ضحكت منهم . إن العملية كلها التى جعلت شعور ناتاشا وشعور المشاهدين الآخرين يتباين بعضه مع بعض ، ثم يتطابق ويتوافق قوية وفعالة ، ولكنها حسب أرفع مقاييس تولوستوى ، غير متقنة بصورة تلفت النظر . إنها تذكرنا كيف كان يحتمل أن يعالج بها فلوبيير «مدام بوفارى» فى مثل هذا الوضع .

-جلست هيلين التى كادت تكون عارية بجوارها ، وهى تبتسم لكل شخص الابتسامة نفسها ، وقد منحت ناتاشا مثل هذه الابتسامة تماما لبوريس .

---

(١) قصص كانتربورى تأليف جيوفرى تشوسر : جمع تشوسر حشدا يمثل كل فرد فيه نمطا معينا أو طبقة معينة من الشعب الانجليزى بحيث يكون هذا الحشد فى مجموعه صورة كاملة متكاملة للشعب بأسره . وقد استثنى تشوسر طبقة النبلاء والاشراف لأنها ليست فى رأيه من الشعب ، كما غض النظر عن الخارجين على القانون لأنهم - كما يرى - ليسوا من صميم المجتمع ، اذ هم لايخضعون له ولكنهم يعتدون عليه . واجتمع أفراد هذا الحشد فى حانة حيث يبدءون حجا إلى مزار أحد القديسين . . . . ولكى يقطعوا الطريق والوقت دون ملال أو كلال أخذ كل منهم يقص حكاية . . . ومن مجموع هذه الحكايات تكونت «قصص كانتربورى» .

(٢) الخبير . المتمكن من تقنية فن من الفنون أو أصوله إلى حد يؤهله لإطلاق حكم نقدى فيه .

هل كان حقا بمقاييس حسن التمييز عند تولوستوى أنها منحته مثل هذه الابتسامة «تماما ؟» ألم يكن من الأصح القول بأنها كانت (أى الابتسامة) - وهى مزيج من العرف الذى حاولت اتباعه واظهار الشعور الذى ارادت التأثير به - أكثر شبها بالمظهر الذى واجهت به ناتاشا الأميرة مارى فى تلك المناسبة المشئومة فى لقائهما الأول ؟ ولكن رؤيا تولوستوى حينما يحاط بالاكتاف العارية تكون عرضة لأن تصبح غير واضحة قليلا . انه مصمم على أن بيئة الأوبرا المفسدة سوف تحمل - دون ريب - ناتاشا على قبول الموقف بوصفه ممتعا ومثيرا حينما يكون فى الواقع تافها بذئيا فإن أخطر أنماط المناورات التولوستانية وأكثرها عمقا ، ونادر ندرة تسترعى الانتباه فى «الحرب والسلام» وتختلف اختلافا بيناعن الأساليب المغايرة التى اتبعها موزار وفولتير ، والتى رأيناها فى المشاهد التى تجمع هيلين والأمير فاسيلى فى خطبة بيير وهناك بدت الفكرة الأساسية مثل لحن موسيقى يعزف تلقائيا : وهنا يبدو نشاذا غير مصقول لفلوبير أو موبسان ، بومضة من النجاح لاتبدو مغايرة لنجاحها .

وفى الواقع فان تفصيلا واحدا يظهر لنا أنه كان من المستحيل حقا على ناتاشا أن تتمكن من مشاهدة الفصل الثالث بالطريقة التى نسبت اليها تماما .

وقف فى الوسط رجل وأمرأة ، ربما قصدا أن يكونا ملكا وملكة . لوح الملك بيده اليمنى ومن الواضح أنه كان عصبى المزاج وأنشد أغنية بصوت قبيح جدا ، وجلس على عرش أرجوانى والممثلة ، التى كانت فى رداء أبيض فى أول الأمر ثم فى ثوب أزرق أصبحت عارية الآن الا من ثوب خارجى فضفاض وقد تركت شعرها يتهدل على جسدها . . . . وذهبت واحدة من الممثلات ذات ساقين مكتنزتين وذراعين نحيلتين ، إلى جزء جانبى من خشبة المسرح لايراه النظارة لكى تصلح من شأن الصدار[1] الذى تريديه ، ثم سارت فى وسط خشبة المسرح وبدأت تقفز بخفة ورشاقة فى الهواء وهى ترفس بسرعة إحدى الساقين بالأخرى .

كانت ناتاشا تستطيع أن تراها وهى تذهب إلى ذلك الجزء من المسرح الذى حيث لايراها النظارة وهى فيه (الدهاليز المحاذية للحجرات) Kulisi وقد رآها تولوستوى وحده . وبعد أن نجح فى تحقيق هدفه أسرع إلى إضافة هذا المشهد إلى نهاية الفصل فى تأنق[2] بيانى محكم . وقد عبر النظارة عن استحسانهم بالصياح لدوبورت نجم التمثيل .

---

(١) الصدار : الجزء الأعلى من ثوب المرأة .

(٢) تعبير يصطنع لغرض بلاغى صرف .

لم تشعر ناتاشا حينذاك بغرابة فى ذلك . ونظرت فيما حولها فرحة مسرورة ، وهى تبتسم فى ابتهاج .

سألت هيلين ، وهى تستدير نحوها : «أليس دوبورت رائعا ؟»

أجابت ناتاشا : «آوه ، بلى !» .

إن هذه النقطة تبدو أكثر وضوحا فى النص الروسى لأن سؤال هيلين وإجابة ناتاشا كانت بالفرنسية . إنها لحظة من اللحظات القليلة نسبيا فى الكتاب حينما تكون المعادلة الفرنسية (زيف تافه ، روسى = الواقعية الطبيعية) غير بارعة ، وصريحة غير متحفظة إلى حد بعيد . إنها أيضا واحدة من الفرص القليلة التى يكون فيها تناقض بين لونين من الحياة ، حياة حقيقية واخرى غير حقيقية ، ويكاد يكون هذا التباين بين ما أطلق عليه لوكاس : «الحقيقة الرأسمالية والحقيقة كحقيقة واقعية» .

إن تباينا أدق وأعمق يوجد بين تقديم تولوستوى لمختلف انماط الرضا - الذاتى كالفرق بين الرضا - الذاتى Samodovolnost الطبيعى لناتاشا والرضا - الذاتى المضحك الذى ينتشر فى كل المجتمع : إن الأول ينبع من الاحساس الذاتى القوى بالحياة له ، والثانى زائف ، يسببه الافتراض الاجتماعى بأن كل ما هو سائد فى عصر من العصور يجب أن يكون رائعا . إن ابتهاج ناتاشا الحقيقى هو ابتهاج آلى مثل عملية جسدية . «لقد كانت مبتهجة لأنها ظلت حزينة زمنا طويلا جدا ، ولأنها كانت تشعر بالصحة والعافية» . وحينما خاب فألها قبل خطبتها لأن الأمير أندور لم يعد ، عادت إلى «مزاجها المفضل عندها الأثير لديها : حبها لنفسها واستمتاعها بنفسها» . إن مناجاتها الداخلية مثل مناجاة أى شخص آخر : كم هى مخلوقة فاتنة تلك الفتاة ناتاشا ! انها جميلة ، ذات مقدرة غنائية ، فى ميعة الصبا ، لاتقلق راحة أحد - فعلينا أن نتركها فى سلام» ولكنها تشعر لفورها بأنها لاتستطيع أن تبقى فى سلام . إن الرضا الذاتى Samodovolnst الحقيقى يهرع اليها كالقدر المحتوم بواسطة عملية العيش بالتناوب : من البهجة الذاتية ، إلى الاهتياج ، إلى اليأس ثم يعود فيتوالى ثانية من جديد . إن هؤلاء الذين يناصرهم تولوستوى وحدهم ، ونحن نظاهرهم ، من مثل فيرا وبرج ، يستطيعون أن يحققوا لأنفسهم الرضا - الذاتى الوطيد . ففى عالم «الحرب والسلام» يدعو إلى السوليبسزم ، والغرور يتعرف على الغرور الذى يشبهه ويحبه وهكذا يرى برج ذاته فى فيرا ويعتقد «أن هذه المرأة يجب أن تكون زوجى[1]» ، وهكذا يتعرف آندرو على ناتاشا . إن أندرو وناتاشا كلاهما يجد فى البحث عن مطالبها

---

(١) وردت بالألمانية فى النص : Das soll mein weib werden

ويجعل من نفسه قناة لتدفق الخبرة ، هو على المستوى العقلى الواعى وهى على المستوى الجسدى اللاواعى ولايكون الرضا - الذاتى متلائما مع البحث عنه الا عند تولوستوى والحق أنه يكون جزءا منه. ان تولوستوى الشاب فى «سباستابول» لاحظ ملاحظة - هى من خصائصه - على الرضا - الذاتى Samodovolnst الذى يتكشف عن وجوه اختلاف صارخة عند مقابلته بالدور الأساسى الخفى الذى يلعبه فى «الحرب والسلام» .

غرور ! غرور ، غرور ! فى كل مكان حتى على حافة القبر ، وبين الناس الذين هم على استعداد للموت من أجل قضية نبيلة . قضية الغرور ، يبدو أنه السمة المميزة لزماننا ومرضه الخاص به كيف حدث أنه لم يرد ذكر بين اسلافنا لهذه العاطفة كما ورد ذكر مرض الجدرى والهيضة ؟[1] وكيف حدث أن لنا فى زماننا ثلاثة أنماط فقط من الناس هؤلاء الذين يعتبرون الغرور حقيقة محتومة قائمة ولذا فان لها مايبررها ، والذين يخضعون لها طائعين مختارين وبمحض حريتهم ، ثم هؤلاء الذين يسلكون فى الحياة بصورة لاشعورية وفى عبودية تحت تأثيرها ؟ لماذا يتحدث الشعراء من مثل هومير وشكسبير عن الحب ، والمجد والمعاناة بينما أدب اليوم يخوض قصة لانهاية لها من الترفع والغرور ؟ .

إنه لمما يسترعى الانتباه أن الادراك الحسى الذى انتج هذا التحذير اللطيف فى صورته الفجة (انه ليبدو أن تولوستوى كان يقرأ ثاكرى ولم يكن قد قرأ الإلياذة أو الملك لير بكثير من الاهتمام) قد وأد نفسه فى مبدأ تصوير الشخصيات الذى يكمن فى صميم الرواية كلها .

١١ - الحرب

فى الحرب يكون الرضا الذاتى ذا أهمية أساسية ومبعث الهام .

من الواضح أنه لم يكن يفكر فى شىء فى ذلك الوقت ما عدا أنه كان يسير أمام قائده بخطوات جميلة . وبالرضا الذاتى الذى يملاء الرجل وهو يسير فى عرض عسكرى ، كان يخطو فى خفة على ساقيه القويتين ، وكأنه سفين يمخر عباب البحر بدون أدنى جهد ، وهذه الخفة كانت على النقيض من الخطوات الثقيلة للجند الذين يسايرونه . وكان على ساقه نصل رفيع مجرد من غمده (سيف[2] ضالع صغير أعقف أكثر شبها باللعبة منه بالسلاح) وكان ينظر حواليه ، ويتنقل ببصره بين القائد ومؤخرة المسيرة ، وكان يدور بجسمه القوى كله دون إخلال بالخطوات .

---

(١) الهيضة : الكوليرا .

(٢) السيف الضالع : سيف وحيد الحد اعقف قليلا يستعمله الفرسان .

«أكثر شبها باللعبة منه بالسلاح» - طبيعى ! فهوليس بحاجة إلى سلاح ، وقد تسلح تسلحا كاملا باحساسه بنفسه . نحن شجعان لأن تعلقنا بأنفسنا لا ينفصم بسهولة بالإتصال المباشر بأخطار الحروب المعروفة - فليست أنفسنا أبدا هى تلك التى ستقتل . (والحق أن الضابط الذى وصفه الكاتب فى هذه الفقرة قد صرعته رصاصة فى الصفحة التالية) . إن للشجاعة جوانب كثيرة ، ولكن معظمها يعتمد على القدرة على خلق عالم خاص بنا - كما يفعل بيتيا قبل موته - فى وسط ظروف غريبة علينا . إن نيكولاس يكتشف أن المرء لا يستطيع أن يتعود على أن تصوب إليه البنادق ، ولكن السر يكمن فى أن الإنسان يكون مفكرا فى شىء ما ، وفى أنه أحد المحظوظين الذين ليس لديهم ما يزعجهم فى عمل هذا ، وليس هناك ما يزعج توشين ، الذى يرى فى بنادق الأعداء المصوبة إليه رجالا يدخنون الغليون ينظرون إليه . «ومن منظر هذه الأشياء جميعا يتكون عالم وهمى يستولى على عقله ويمنحه المتعة» . ونحن نتذكر العالم الذى اكتشفه بيير وهو سجين .

ولكن ما يبدو كذلك أنه يتجاوز صفة الشجاعة عند الرجال هو استغراقهم فى المعركة بحيث يكشفون عن عزلتهم المحزنة إن الضابط السعيد كان أصلا عاطلا من كل شعور إلا شعوره بنفسه . وحينما سقط لم يشعر به أحد على الإطلاق . إن الضابط الذى يخبر بيير عن وضع الخنادق وتجهيزها قبل موقعة بورودنيو يفعل هذا «وعلى وجهه إبتسامة الرضا» لأنه قد ساعد فى بنائها . ثم يستمر فى حديثه ليقول ، وكأنه يستشعر أعتزازا شخصيا من تلك الحقبة ، إن «كثيرا من الرجال سوف يكونون فى عداد المفقودين غدا . فهو لا يستطيع أن يفصل هذا عن زهوه بالتملك ، ولا يتوقع منه أحد أن يفعل هذا ، ولكن الرقيب[1] الذى معه يعترض عند هذه النقطة ، «ويظهر الضابط بمظهر المرتبك ، وكأنه قد أدرك أن المرء ينبغى له أن يفكر فى عدد من سيفقدون فى الغد ، ولكن لا ينبغى له أن يتحدث عنه» . ونحن نذكر النظرة الراضية - «مثل نظرة ولد سعيد عاشق» - «على وجه نابليون التى نراها قبل معركة أوسترلتز ، حينما يتبين أن تكهناته قد تحققت» ، وأننا فى مثل تلك اللحظات نرى الأرتباط الرهيب بين السولبسزم والقوة . إن الضابط الروسى يدرك ولو أن ذلك يكون بعد فوات الأوان بزمن طويل إن المرء لا يستطيع أن يتحدث عن قدر الرجال وكأنه جزء من رضا الإنسان الشخصى - ان برج فى نطاقه الصغير ، ونابليون فى نطاقه الرهيب ، ليس لهما مثل هذا الادراك . لأن التخلى عن موسكو - عند برج - يعنى مصدر رضا ومسرة ، لما سوف يتيحه له من فرصة الحصول على «الشوفنيرة» التى طالما تاقت نفس «فيرا العزيزة للحصول عليها» . وعن طريق نقل الصور المتعددة للانهماك فى الشئون الذاتية بلمسات

(١) الجاويش .

مثل هذه ، يضفى تولوستوى الواقعية الحية لاتجاهه النظرى على تاريخ «عظماء الرجال» ، الذين يعتقدون أنهم يصنعون الأحداث ويؤثرون فيها وهم الذين - فى الحقيقة والواقع - يكونون فى قبضة قوى ليس بمقدورهم إدراكها أو السيطرة عليها . فليس فى مقدور برج ، أو نابليون ، أن يتحاميا رؤية كل شيء بوصفه قد أعد لفائدتها ، أو نزولا عند إرادتها ، أكثر مما يستطيع نيكولاى أو باجريش أن يتحاميا غريزتهما لعمل ما هو صحيح فى اللحظة الصحيحة فى أزماتها فى أثناء الحرب كما فى أثناء الصيد .

إن أكثر اللحظات إثارة فى سياق الأحداث الحربية وتسلسلها فى «الحرب والسلام» تنتج عن إزالة العزلة الذاتية اللامعقولة المروعة التى تكشف عنها الحرب بهذا الوضوح . ففى مثل هذه اللحظات يبدو الناس على اتصال طبيعى بعضهم ببعض . ومثل هذا يحدث فى المعسكر عشية اليوم السابق لموت بيير .

سأل الرجل الذى جاء إلى العربة : «وما ذلك الذى تشحذه ؟»

«لماذا ؟ إنه السيف الضالع لهذا السيد» .

قال الرجل الذى بدا ليبتيا أنه من جند الهوصار : «هَل تركتَ القدح هنا ؟» .

إنه هناك بجوار العجلة . «وأخذ جندى الهوصار القدح . وقال ملاحظا ، وهو يتثاءب ، وقد هم بالإنصراف : سوف يبزغ ضوء النهار حالاً» .

ومثل آخر يحدث فى المعسكر عند الغسق[1] بعد بورودينو ، إذ يقدم بعض الجنود الطعام إلى بيير ، ثم يعود إلى عالمه الخاص به حينما يعثر عليه الحوذى الذى يعمل معه .

توقف الجنود .

قال أحدهم : «حسن ، لقد وجدت بنى قومك إذن ؟»

«حسن ، واستودعك الله ، ياباپوتر كيريللوفتش ، أليس كذلك ؟»

وقالت أصوات أخرى : «وداعا ياباپوتر كيريللوفتش» .

إن مثل هذه اللحظات فى تولوستوى ليست ذات تأثير عدوانى «للمعية[2]» - كان يكره التأكيد الألمانى للجوانب التى فيها معنى الرفيق فى الحرب - ولا يوجد فى بساطتها أثر لما هو مؤكد . فهى تبرز بأسلوبها العجيب المؤثر فى القصص فحسب ، والتسليم بأنها تصدر عن

(١) ظلمة أول الليل .
(٢) حالة أوصفة أو ظرف كون الناس بعضهم مع بعض .

الاستغراق الذاتى فى التفكير . فهل هى (أى مثل هذه اللحظات) مثيرة للمشاعر لأنها تسجل التوقف الخاطف «لأغتراب الطبقة العليا المعتاد عن الطبقات الأخرى» الذى أشار إليه تولوستوى بوصفه السمة السائدة للعصر ؟ أو لأنها تؤكده (الإغتراب) ؟ ربما كان الإثنان كلاهما . إن الجنود الذى يودعون بيير فى الظلام ، وجندى الهوصار الذى يجىء ليأخذ القدح ، والذى - بعد ملاحظة عابرة - ربما كان قد أختفى ، كما يشعر بيتيا - هم جميعا حقيقيون بصورة خارقة ، ووهميون على غير المألوف . . أشباح لإجهاد بيير العصبى واهتياج بيتيا .

إن تولوستوى فى قصصه الحربى مرن مرونة جديرة بالإعجاب ، وقادر على إحداث التغييرات غير المتوقعة ، فهو مثل شكسبير ، الذى يفيد حينا فائدة مباشرة من هولنشد [1] ، أو بلوتارك [2] ، وحينا آخر يبتكر حادثة جمعها بطريقته الخاصة ، لأن تولوستوى يستطيع على حين غرة ، أن يختار أتباع وصف تاريخى تقليدى يكاد يكون حرفيا ، كما يفعل حين يصف الكولونيل الأسير الذى يقدم إلى نابليون بعد موقعة أوسترلتز .

سأل نابليون : «هل أنت قائد حرس فرسان الإمبراطور الكسندر ؟»

أجاب ربينين : «كنت قائد سرية خيالة»

قال نابليون : «إن الكتيبة التى كانت تحت امرتك قد قامت بواجبها بشرف»

فقال ربينين : «إن ثناء القائد العظيم هو أسمى مكافأة يحصل عليها الجندى»

قال نابليون : «وأن أمنحك هذه المكافأة مسرورا» ثم أضاف سائلا : «ومن يكون الشاب الذى بجوارك ؟» فأعطى الأمير اسمه : الملازم سختيلين .

«وإذا نابليون ينظر إليه قال مبتسما : إنه صغير السن بحيث لم يكن ينبغى له أن يجىء إلى هنا ويتدخل بيننا» .

قال سختيلين بصوت متهدج : «إن السن لا تقف حائلا فى سبيل الشجاعة» .

قال نابليون : «يالها من إجابة جميلة» . و «لسوف تبلغ شأوا عظيما أيها الشاب» [3] .

---

(١) مؤرخ من عصر الملكة اليزابث وأحد المصادر التى رجع إليها شكسبير عند كتابة مسرحياته التاريخية .

(٢) مؤرخ اغريقى ومعلم اخلاقى (١٢٥ - ٤٥ ق .م) مصدر هام لكتاب العصر الاليزابيثى فى اعماله من ترجمة نورث .

(٣) نقل تولوستوى هذه العبارة من كتاب «حرب ١٨٠٥» لمؤلفه دانيليفسكى ، وهو نفسه الذى ترجم الحادثة العرضية الواقعية فى سياق القصه عن الفرنسية من مذكرات الأمير ربينين .

وهـذه هى الصورة التى رأى المشتـركون فى هـذا الحـديث أنفسهم عليهـا فى تلك اللحظة ، حتى ان تولوستوى فى هذه المرة وحدها يلمع إلى أن سخف الوصف التاريخى ومنافاته للعقل يتناسب تناسبا تاما مع حقيقة ما حدث . إن اللوحة التاريخية الصغيرة قد تنبه إليها الأمير أندرو اللاتاريخى ، الذى بهر وذهل كمن فقد صوابه من ضربة هوت على رأسه فعاد لا يستطيع أن يلعب الدور نفسه ، ويرى التمثيلية الحزرية[1] كلها تستحوذ على أنتباه الآخرين ، وهى عاطلة من المعنى ، «إذا ما قورنت بالسماء الشامخة المنصفة الرحيمة» . وحينما يتوجه نابليون إليه بالخطاب لا ينبس ببنت شفة . ولكن نابليون يكون مستغرقا كل الأستغراق فى رضائه عن نفسه بحيث لم يلحظ هذه المساعدة السريعة .

توجد لوحتان لمعركة الأمبراطورية ، أحداهما فى متحف اللوفر فى باريس ، والثانية فى متحف الأرمتاج فى موسكو وهما متشابهتان تمام التشابـه ، غير أن الأولى تصـور صفوف المقاتلين الفرنسيين والأخرى صفوف المقاتلين من الروس وقد أتجه كل وجه فى الصورة إلى مركزها : الجندى الجريح يحدق بنظرات مفعمة بالعاطفة نحو نابليون أو تجاه كوتوزوف ، والضابط أركان الحرب إذ يشجع ويطرى الضباط يكمل الدائرة . إن تولوستوى يـرسم الصـورة الكلاسيكيـة البـاقيـة عـلى الـزمن كـما يصـور أو تشيلو[2] ، أو بييـرو[3] ، أو فيلاسكس[4] ، بينما يجب عليه أن يفعل عكس ذلك . إن الوجوه التى يصورهـا ، مثل الوجوه التى يرسمونها ، تتسم بالرعب أو الهدوء الفوتوغرافيين[5] ، فهى وجوه غارقة فى عزلتها استغراقها فى وجودها الذاتى . ولكنه يعرف ، أيضا ، أن هناك لحظات فى الحرب حينما - لكى نواصـل تقديم الأمثلة المشـابهة من التصـوير - تكـون واقعية شخصيـات مصورين كجيرار[6] وديفيد[7] سريعة الزوال ، وصدقها قصيرا لأمد ، وأن التكوينات التى يتخيـلانها «يمكن» أن تخطر بـالبال . أن ستنـدال ، على الـرغـم من أنه كـان أستـاذه ، باعترافه ، فى فن وصف الحرب ، ربما لم يكن ليعرف هذا . إن ستندال كان يمكن أن يعلق

---

(١) لعبة قوامها مشهد تمثيل يصور مقاطع كلمة معينة يطلب إلى المشترك فى اللعبة ان يحزرها .

(٢) مصور ومثال فلورنسى (١٣٩٦ - ١٤٧٥)

(٣) المصور بيترو ديلافرانسسكا من بلدة بورجوسان سيبولكرو فى توسكنيا

(٤) ديجو رودر يجوز فيلاسكى دى سيلفا (١٥٩٩ - ١٦٦٠) ولد فى اشبيلية ولكن من أصل برتغالى مصور مشهور برسم الخيول والمعارك الحربية .

(٥) فوتوغرافى تعنى ممثل البشر بمثل دقة الصورة الفوتوغرافية .

(٦) جيرار ، بارون فرنسوا (١٧٧٠ - ١٨٣٧) ولد فى روما ، وتتلمذ على ديفيد من ١٧٨٦ - فصاعدا وذاعت شهرته كمصور للأشخاص فى ١٧٩٥ ونافسه فى الامبراطورية الأولى فى البلاط

(٧) ديفيد ، جاك لويس (١٧٤٨ - ١٨٢٥) كان زعيم المدرسة النيو كلاسيكية فى التصوير وأستاذا لكثيرين من مشاهير الفنانين ، مثل جيرار ، وجرو ، وآنجر .

على هذا المشهد (مثل ملاحظته على فابريس «وهو يصغى إلى الصمت») لكى يبين أنه أدرك أن الحرب لا تشبه قط تلك الصور التى يبدعها الفنانون لها والأوصاف التى يصوغها المؤرخون فيها . ويبدو أن - تولوستوى يعرف أن حقيقة الحرب وواقعها - مثل حقيقة الحياة نفسها وواقعها - يمكن أن تظهر فى كل شكل ممكن .

ان ثمت حالة ممتعة من التقنية ، هى تلك التى يمكن أن نطلق عليها «الرعوى المضاد» ، حينما يضع تولوستوى «الكليشيه» مقابل وصفه االشخصى لما قد حدث فعلا . لقد أسر الفرنسيون ما ظنوه أحد جنود القوزاق ، «فتى الدون» ، ولكننا نعرف أن هذا القوزاقى لم يكن سوى لافروشكا ، خادم نيكولاس روستوف . وحين يثق من أنه فى محضر نابليون ، يتقمص لتوه روح الحادثة ، ويصطنع سيماء الخشية والدهشة حينما يكشف الشخص الشبيه بالأله عن حقيقة هويته ، ويقدم «لفتى الدون» هدية مناسبة ، ويأمر «كما يقول المؤرخ الفرنسى تيير» باطلاق سراحه «كطائر يعود إلى مراتع نشأته» . وهكذا يلمح تولوستوى إلى أن الرعوى صالح بما فيه الكفاية للفرنسيين ، الذين يرون كل الحياة بلغته (١) «ومثل آخر لهذا هو أشارات الكابتن رامبلا المتتالية إلى «أمى الفقيرة» (٢)» ولكننا معشر الروسيين نفضل الصدق . فنادرا ما نكاد نلاحظ أنه لكى نكشف عن «الصدق الخالص» يلجأ تولوستوى إلى المصادفة الممتازة التى تقدم لنا «القوزاقى» فى شخص صديقنا القديم لافروشكا . اذ ماذا كان يمكن أن يحدث لو أن المؤرخ الفرنسى تيير كان على صواب ، وأن السجيين كان قد تأثر حقا حينما أعلموه بحقيقة شخصية نابليون ؟

وعلى العموم ، فعلى الرغم من ذلك ، فان تولوستوى فى «الحرب والسلام» يحتال للأمر لكى يحمل شخصياته مسئولية المصادفة ، والإفراط فى التبسيط ، بل حتى ولعه الشديد فى فهرسة أنماط الشخصيات : فهو لا يكلف نفسه مئونة تحمل مسئولياتهم بنفسه فحينما ينقذ نيكولاى الأميرة مارى فانه يفعل ذلك لأن هذا هو السنن الذى يجب أن تجرى عليه الأمور .

«فحينما رأت وجهه الروسى ، وتعرفت عليه من خلال حديثه ومشيته ، التى يتميز بها الرجل الذى من طبقتها ، رنت إليه بنظرة محدقة واضحة يسهل فهمها ، وجعلت تتحدث

---

(١) الأسلوب الرعوى .

(٢) وردت باللغة الفرنسية Ma pauvre mere فى النص .

إليه بصوت يرتعد عاطفة . وللفور بدت الأمور فى عينى رستوف كأن شيئا رومانسيا كان يوجد فى هذا اللقاء . » فتاة عزلاء مجردة من وسائل الدفاع ، قد سحقها الأسى ، وحيدة ، مخذولة تخلى عنها الأهل والصحاب وتركوها تحت رحمة الفلاحين الأجلاف الثائرين ! «وأى قدر عجيب هذا الذى جاء بى إلى هنا ؟» بهذا فكر روستوف ، إذ هو يستمع إلى حديثها وينظر إلى وجهها .

وفى هذا الوصف خلا جملة واحدة - سمة من الأثر التاريخى التكسبى [1] ، مثل «روسلافلف» رومانس ١٨١٢ لمؤلفها زاجوسكن وهى التى كان تولوستوى قد قرأها واستمتع بها . ولكن روستوف - لاتولوستوى - هو الذى يشدهه هذا الاجتماع بوصفه رومانسيا . وتحل استجابته [2] البسيطة لهذا الحدث تولوستوى من تبعة أية أعتبارات أخرى للدوافع الغربية المبهمة التى لا يسبرغورها لفلاحى بوجوشاروفو ، الذين منعوا الأميرة مارى من الرحيل . ويتحول عنادهم وتصلبهم إلى خضوع وادع من جانب روستوف ، الذى يصدر فى سلوكه عن الغريزة كما يصدر فى أفعاله ، حينما يمارس الصيد ، وهو يسبهم ويسىء معاملتهم وينهال عليهم بضربات متوالية . ويدرك الباتيتش لفوره أن «هذه الفعلة التى تنافى االعقل والمنطق ربما تمخضت عن نتائج طيبة» ، لأنه يعلم أن» الطريقة الأساسية لاكراههم على الطاعة هى ألا يظهر لهم أن من المحتمل أن يخامره الشك فى أنهم قد يعصون ، «وهذا أيضا مثل ، أشياء كثيرة أخرى فى الكتاب ، موقف للكاتب مماثل لموقفه من قارئه» . فتولوستوى يشير إلى أن رجال ١٨١٢ قد أعادوا هذا العهد إلى وضعه الصحيح بالمعنى الاجتماعى والحربى على السواء ، بما جبلوا عليه من السلوك الغريزى الواثق ، ولكن روستوف نفسه ، بما فيه من رومانسية بريئة ، ولاستجابته الساذجة ، هو الذى يتحمل الثقل الحقيقى لمثل أية معان متضمنه فى هذه .

ففى قصة صدرت فى وقت مبكر جدا ، هى قصة «قطع الأشجار» ، يعطينا تولوستوى نتائج تحليله الشخصى للأنماط الحربية .

ان هذه الأنماط الأساسية ، تضم كثيرا من الأقسام الفرعية ، هى :

١ - الخاضعون .

٢ - المستبدون .

٣ - المتهورون .

---

(١) الاثر الذى ينتج لمجرد كسب المال .

(٢) روستوف .

والخاضعون ينقسمون إلى :

(أ) الخاضعون فى هدوء ، (ب) الخاضعون الصاخبون .

والمستبدون ينقسمون إلى :

(أ) المستبدون فى صرامة ، (ب) والمستبدون الدبلوماسيون .

والمتهورن ينقسمون إلى : .

(أ) المتهورون فى صورة مسلية (ب) والمتهورون المضمرون الشر .

وفى «الحرب والسلام» أجرى بوريس - لاتولوستوى - ذو العينين الصغيرتين المدورتين اللتين تموران ببريق الرغبة والطمع لونا مشابها من التحليل من خلال تجربته وخبرته الحربية ، وخلص إلى أنه بالاضافة إلى طاعة السلطة الكهنوتية «المنصوص عليها فى المدونة العسكرية» . كان يوجد ضرب آخر من السلطة الكهنوتية فى الدوائر الحربية التى كانت تقوم على أساس المولد ، والثقة ، والطابع الشخصى وتعتمد أيضا على كون الشخص «واحد من رجالنا» ، وينضم إلى هؤلاء «المتفاهمون» أو المتعاطفون معنا . وهو يتحقق من هذا فى أوضح صوره وأجلاها حينما يرى الأمير أندرو يرعى جنرالا هرما خنوعا ذا وجه أرجوانى اللون ، وقد أصبح «أكثر من أى وقت مضى مصرا على أن أداء الخدمة العسكرية فى المستقبل لن يكون طبقا لمجموعة القوانين المكتوبة ولكن تحت حكم هذا القانون غير المكتوب» ومما لاشك فيه أن تولوستوى الشاب قد أتخذ ذلك الضرب من القرار نفسه . ولكن أكتشاف بوريس يلقى اعتراضا فوريا جديرا بالسخرية منه ، لأن الجنرال الهرم «من الواضح أنه لايشارك بوريس مفهومه عن مزايا مجموعة القوانين غير المكتوبة فى الطاعة» ، ويحملق فى وجهه بصرامة شديدة لدرجة أنه هو نفسه يصبح متذللا خنوعا . وبمثل هذه الأساليب يخضع تولوستوى نفسه وطرائقه خضوعا حقيقيا للشخصية الفردية أو الذاتية وتأثيرها فى تعاقب أحداث الكتاب . إنه يسبغ على شخصياته كل قدراته وثمرة تحليله ، وليس من الضرورى أن يخلعها على هؤلاء الذين يتعاطف معهم أكثر من غيرهم .

لم تكن عادة تولوستوى فى فهرسة الأنماط أو النماذج غير مألوفة فى القصص الروسية الأخرى فى عصره ، فقد مارسها جوجول بطريقته الخاصة غير الواقعية ، وفى رواية بيسيمسكى الطويلة «ألف نفس» ، التى طبعت ونشرت فى عام ١٨٥٨ ، وهناك بيان مستقل واقعى لضروب الغبودية المتعددة التى كان يبديها كبار الموظفين ، كما يوجد سجل حافل بالحكم والأقوال الجامعة المانعة - على غرار ما كتب ثاكرى - فيما يتعلق بالكاتب . ولكن تولوستوى يتفرد من بين الكتاب بقدرته الفذة على التخلى عن مثل كل هذه التعبيرات الواضحة الاصطناع لأغراض بلاغية صرفة فى «الحرب والسلام» إلى شخصياته ، والتخفى خلف كشوفها السيكولوجية ، فى حين يحتفظ بقدراته على التعميم بصنوف من التأكيدات أوسع أفقا .

إن تقديمه للحرب يتساوق بصورة فريدة مع نفسه ومع غيره من أحداث الرواية فى اعتبار واحد : النجاح فيها يمكن بلوغه بالسلبية وحدها . يقول كوتوزوف ، «كل الأشياء يحصل عليها من يعرف فضيلة الأنتظار ويستطيعه» . ولكى يبرر المرء أعماله فى الحرب يجب عليه أن يخضع لقانون الحياة الأكبر ويخضع ارادته الشخصية للقدر . فكونك ناجحا يعنى أنك تدرك القوة المحركة وراء المحتوم وتتحرك معها . فقبل موقعة اوسترلتز بدرك كوتوزوف إن كل شىء مقضى عليه بالاخفاق ، لأن القادة العسكرين يحاولون أن يحققوا النجاح قبل البدء فى العمل ، ولكنه يعرف أنه ليس ثمت شىء يستطيع عمله ليوقفهم عند حدهم ، وعلى هذا فهو فى أثناء وجوده فى مجلس الحرب لا يفعل من شىء سوى أن يستسلم للنوم مذعنا للهزيمة قبل وقوعها . ان نابليون وغد الحرب الرئيسى لأنه يعتقد أنه سيدها «الحرب» : والحق أنه يكسب الحروب لأن أعداءه يحاولون أن يسلكوا السبيل نفسه الذى يسلكه لا غيره ، ولأن قائدا من مثل وايروذر أو دوجوروكوف أو الأسكندر نفسه - يسعون إلى فرض أرادتهم على ميدان المعركة .

لقد سبق أن أبديت ملاحظة عن التشابه العجيب عند تولوستوى بين النشاط الجنسىّ للذكر والأعتداءات الجائزة المتعمدة للحرب ، وهو - على هذا الغرار - يتابع هذا التشابه حتى النهاية بأمانة بالغة حتى يتمخض عن بعض التناقضات العجيبة . ففى أثناء انعقاد المجلس قبل موقعة أوسترلتز يكون من الطبيعى أن ميلورادوفيتش ، الذى يقارن مؤخرا بالقائد مورا ، وهو مثال للبناش[1] العسكرى يجب أن يمثل سخف [2] القتال حبا فى القتال نفسه . إن «نظريته المحدقة التى تثير الخشية والأعجاب مع أنها تخلو من المعنى والمغزى» تشبه ابتسامة أناتول كوراجين العاطلة من المعنى والمغزى . ولكن الحقيقة تواجه تولوستوى بأن كوتوزوف نفسه كان خليعا ذائع الصيت ، يطارد النساء حتى فى شيخوخته . فماذا عساه يفعل ؟ إن تولوستوى - بدلا من إخفاء الحقيقة - يأتى أفضل شىء يلى ذلك : فزيارات بيير مثلا لبيت الدعارة ، يتركها فى العالم الغامض للحقيقية المزعومة - فهو يخفق فى أن يجعلها حقيقة مؤكدة خياليا ، وكل ما نسمعه هو التقرير الصريح بأنه فى فيلنا كان كوتوزوف قد أسلم نفسه للتبذل (اصطلاح ، مثل اصطلاح «مذبحة» أو «فسوق» [3] ، لا يحمل إلى القارىء أى إدراك أو فهم عملى) ونحن نراه ذات مرة يربت زوجة القس الجميلة - وهى مضيفته - أسفل ذقنها وهو يناديها «يافاتنتى» ، ولكنه فى هذه الحال - كما فى حالات كثيرة

(١) البناش : حزمة زينية من ريش . . . . . الخ تكون على الخوذة .
(٢) المنافاة للعقل .
(٣) الفسوق : الانغماس فى الملذات الحسية .

أخرى غيرها – يبدو مثل غنوم(١) روسى عجوز Domovoi يشرف على روتين الأسرة القديم الذى يتهدده الغزو الفرنسىّ .

وكما أزال تولوستوى الحقيقة من غراميات كوتوزوف ، أغفل أن يذكر أنه كان قائدا عدوانيا مغامرا ، تدرب على تكتيكات سوفوروف الحربية ، وكان شريكه فى الحروب التركية . فهنا يصوغ تولوستوى تفصيلا ملحميا – محجر العين المغضن الخاوى – يوحى بخبرة الجنرال القديمة فى الحرب ، فى حين أنه يصرفنا فى الوقت نفسه عن الطبيعة الحقيقة لتلك الخبرة . ان سوفوروف نفسه ، أجدر القادة الروسيين جميعا بالذكر ، يحتل مكانا عجيبا مائعا فى الكتاب . فهو لم ينتسب إلى أية طائفة تولوستية ، أو إلى طائفة عشاق – الحروب – الدونجوانيين – المزهوين – اللامبالين ، مثل نابليون ، ولا إلى الصفائيين (٢) العطوفين الذين كرسوا أنفسهم للفن ، من مثل وايروذز وميلرادوفيتش ومما يبعث على الأسف عند تولوستوى ، أنه يبدو ، وقد جمع بين الفتنة الشخصية الرائعة ، والذكاء ، والحماسة ، والصراحة ، ومزاج كرسه كله للحرب فى حد ذاتها . إن خطاباته من حملاته العديدة ، التى لابد ان تولوستوى قد عرفها ، هى من أجود ما أبدعه الروسيون من أدب «ويقول ميريسكى أنه لا يتفوق عليها إلا خطابات بوشكن وحدها» . لقد قام بخدمات جليلة للامبراطورة كاترين العظيمة حين قاوم الثائر يوجاتشيف ، وناصر الامبراطور المجنون بول على أحسن الجنرالات الفرنسيين فى إيطاليا وجبال الألب ، عندما أصبح قاب قوسين أو أدنى من الاطاحة بقوة الجمهورية الفتية الحربية . وحينما سأله زملاؤه النمساويون فى قلق عما عسى أن يكون هدفه ، أجاب فى بساطة : «باريس» . إنه لمن الواضح أن السبب الذى من أجله تحتم أن تبقى هذه الشخصية الهائلة خارج «الحرب والسلام» ، هذه الشخصية بجيشها الصغير الذى يشبه جيش هانيبال ، هو أنه كرس حياته لقائده واعتبره هو ونفسه شيئا واحدا .

ومع ذلك فهو لم يترك خارجا بكل ما فى الكلمة من معنى . إننا نستطيع أن نترك وجوده جانبا ، وذلك يفسر سر قبولنا لكثير من المتناقضات التى تبتعد عن نظرية تولوستوى فى الحرب وتنحرف عنها انحرافا واضحا ، ونحن نقبله على مستوى النظرية لأن الأعتراضات التى لا مفر منها على النظرية تقوم دائما على مستوى الفن . ان مذهب المخاطرة الحربية ، مهما كانت دوافعه ، لقى اعتراضا من تولوستوى : فهو يعارض حملات ١٨١٣ ، ١٨١٤

(١) قزم خرافى يحرس كنوز باطن الأرض

(٢) الصفائية : الحرص على صفاء اللغة والأسلوب . وهى مذهب فى الرسم نشأ حوالى ١٩١٨ كرد فعل ضد المذهب التكعيبى واتسمت اعمال اصحابه بالبساطة والوضوح .

التى دفعت بالجيش الروسى إلى باريس كما يعارض حملات اوسترلتز ، وكما سيعارض حركة التحرير السلافية فى نهاية رواية «أنا كازنينا» . أما فى «الحرب والسلام» فيختفى اعتراضه ، وتتلاشى ، – اذا جاز التعبير – المتواصلية [1] التى تتدفق عبر الكتاب من كلتا نهايتيه . ان الخاتمة التى لاتختم العمل ، والبداية التى ليست بداية فى الواقع – تعنيان فى الحقيقة والواقع إن عقيدة تولوستوى الشخصية متصلة الأنهاك التاريخى وخاضعة له سواء بسواء . وكما أن الكتاب يتشوف [2] إلى حركة الديسمبريين ، إلا أنه لا يعالجها بما يتفق وهذا الإتجاه ، فهو أيضا يلتفت بأفكاره إلى أوربا فولتير وفريدريك [3] الأكبر ذلك العصر الذى كان يسيطر فيه على الحرب والسلام أفراد لم تسيطر عليهم بعد قوى مثالية قومية أكبر وأعظم . وكما أن بيير يمثل المستقبل ، فان الأمير بولونسكى الكهل يمثل الماضى .

ربما يكون أكثر الشخصيات حظا بما نال من وصف كامل أقرب ما يكون إلى واقع الحياة التى يبدو أنه يعيشها مرة أخرى فى الكتاب ، ولكنه الشخص الوحيد الذى يعتبر من بعض الوجوه تصويرا تاريخيا صادقا فى عمل أدبى ، فهو يكاد يكون سوفوروف نفسه ، وهو مثل سوفوروف قد ظفر بتكريم الامبراطور بول الذى نفاه إلى ضيباعه فى الريف كُما كان ضحيته . وهو بوصفه متسما بالواقعية والسخرية ، سريع الخاطر ، متفجرا ، من طراز شخصيات فولتير ، يمثل اتجاها فى الحرب هو على النقيض من اتجاه تولوستوى الشخصى . فالحرب لديه هى مسالة شرف ، حرفانية ، [4] وخدمة عسكرية ، وتفانى المرء واخلاصه طوال سنى حياته ، وهى قبل كل شىء – مهنة «الانسان» . أنه لأمر ذو مغزى ومعنى أن نراه يحب التحدث إلى بيير الذى يجيش صدره بالآراء المستقبلية [5] ، مثل مشروع الأب موريو للسلام الدائم ، وهو يصرف نظره عن هذه الآراء بتهكم القرن الثامن عشر . «علينا أن نستنزف الدماء من شرايين الرجال ، ونستبدل بها ماء – وحينئذ لن تكون هناك حروب أبدا !» . إنه يتقبل طبيعة الانسان العدوانية كما قد يتقبل طبيعته الجنسية . [6] وهناك أيضا ، شىء ما يؤثر فينا عن عمد ، وذورنين يتردد صداه لحظة استئذان بولونسكى العجوز من أبنه فى الانصراف ، وعهده إليه بمذكراته وبقدر من المال الخاص ببعض شأنه –

---

(١) كون الشىء متصلا من غير انقطاع .
(٢) يتطلع فى أمل ولهفة .
(٣) موحد المانيا الحديثة .
(٤) الحرفانية : الصفة أو الروح أو الطرائق الحرفية أو المهنية .
(٥) المستقبلية : حركة فى الفن والموسيقى والأدب نشأت فى ايطاليا حوالى ١٩١٠ وتميزت بالدعوة إلى اطراح التقليد ومحاولة التعبير عن الطاقة الدينامية المميزة لحياتنا المعاصرة .
(٦) الخاصة بالحياة الجنسية .

«مكافأة للرجل الذى يكتب حروب سوفوروف» . وفى مثل هذه اللحظة تدخل الكتاب حروب أخرى بالطريقة نفسها التى تدخل بها حيوات أخرى وحقائق أخرى .

ويتسلم نابليون قبل معركة بوردينو تقريراً عن معركة سلامنكا فى أسبانيا ، حيث هزم ولنجتون مارمو[1] . إنها مثل أتفه من أن يذكر للتضارب الذى يعترض وسط رسالة تولوستوى عن الحرب ، لأن سلامنكا كادت تكون المثال الكامل لمعركة سارت الحرب فيها على أسلوب كان تولوستوى يصر على أنه بمثله لا يمكن قط أن تخوض الجيوش المعارك . ولكن ولنجتون ، مثل سوفوروف ، كان فى أحوال كثيرة جنرالا من القرن الثامن عشر ، يناور بجيش محدود العدد . لقد أشار نابليون نفسه إلى أن مائة ألف رجل كانت تعدل جنرالا واحداً يستطيع أن يقود المعركة ، وفى معركة بورودينو كاد يكون له ضعف هذا العدد . وفى معركة ليبتزج ، وهى معركة عديمة الشكل سواء بسواء ، كانت الاعداد فى كلا الجانبين المتحاربين أكبر أيضاً . إن مفهوم القيادة العسكرية عند تولوستوى يكاد لا يسرى مفعوله بصفة رجعية إلا نادرا ، ولا ينطبق على الحروب النابليوية بصفة رجعية جملة ، ولكن هذا المفهوم يحتوى على عنصر هام من الصدق ، ولقد كان قبل كل شىء ذا بصيرة نفاذة . لقد تحقق هذا المفهوم بصورة مروعة فى حرب عام ١٩١٤ ، بعد مرور أربع سنوات فقط من موت تولوستوى .

إنه ليس المثل الوحيد من بين الأمثلة الكثيرة على نفاذ بصيرة تولوستوى فيما يخص شئون الحرب التى يبدو أنها قد اكتسبت صلة وثيقة خاصة مشئومة بهذا المفهوم فى وقتنا الحاضر . إن المسئولية الرئيسية كلها «عن جرائم الحرب» تبرز من خلال المحادثة بين دينيزوف ودولخوف عما يجب أن يعمل مع الفرنسيين الأسرى .

صاح دينيزوف فجأة وقد تورد خجلا : «إنى سأبعدهم وأتسلم إيصالا بذلك . وإنى لأقول بجرأة وشجاعة أنى قد ابرأت ضميرى من المسئولية عن حياة أى إنسان . فهل من العسير عليك أن تبعث بثلاثين أو بثلاثمائة من الرجال إلى المدينة تحت الحراسة ، بدلا من أن تلطخ -- أنى أتحدث بفظاظة --- شرف جندى ؟» .

إن ذلك اللون من الحديث الودى جدير بأن يكون ملائما لهذا الكونت الشاب ابن السادسة عشر ربيعاً «قال دولو خوف ذلك بتهكم فاتر وأردف : » ولكن لقد حان الوقت لك لأن تتخلى . . . نعم ، حان الوقت لك ولى ، أيها الزميل العجوز ، كى نتخلى عن أسباب الراحة والمتعة التى نمارسها ، ثم استطرد قائلا وكأنه قد استشعر متعة خاصة فى الحديث عن

(١) الدوق ولنجتون : الملقب بالحديدى ، وهو الذى اوقع الهزيمة بنابليون فى معركة واترلو الحاسمة .

هذا الموضوع الذى كان يؤرق دينيزوف ويضايقة . «ألسنا نعرف أن ايصالاتك هذه هى عن إبعاد مائه رجل يصل منهم ثلاثون إلى حيث قد أرسلتهم ، وتهلك البقية جوعاً أو تقتل . وإذن أليس الوضع واحدا كما لو لم تكن قد ابعدتهم قط ؟» .

« . . . . ليس ذلك هو بيت القصيد . فانى لست بصدد مناقشة الأمر ، ولا أريد أن أحمل ضميرى عبء مسئوليته . إنك تقول أنهم سوف يلقون حتفهم . فليكن ولكن ليس على يدى» .

إن المشارك الآخر هو الضابط النقيب القوزاقى ، «بعينيه الضيقتين ، ورضاه الذاتى الهادىء على محياه وبمشيته ووقفته وجلسته» . إنه يتفق تماماً ودولو خوف . فعنده - كما هو عند الجندى تيخون ، الذى تكسو الهزمات[1] وجهه« والذى يشع بطرب الرضا الذاتى ومرحه» - إن العدو حينما يكون يجب أن يقتل بطريقة أو بأخرى . وعند بيتيا يكون جماع الأمر لعبة مثيرة ، وحتى حينما يكون من الواضح أن تيخون قد قتل ضابطا فرنسيا كان عائداً معه عمداً ، ظننا منه أنه «غير مناسب» ، فإن بيتيا لا يستطيع أن يصدق الأمر كل التصديق . إن دينيزوف يعرف ما يحدث ، ولكن طبيعته وشرفه كضابط روسى لا يدعانه يأتى هذه الفعلة بنفسه ، إن ما يحدث فى مكان آخر أمر لا يخصه ولا يتعلق به ، كما كان الأمر مع كثيرين من القادة العسكريين الأحدث عهداً ، الذين نيط بهم الحفاظ على «شرف الرجل المحارب الألمانى» . ولكن دولو خوف مثل مختلف . إنه يستمتع به ، ويحجب استمتاعه تحت قناع من الادعاء بالاخلاص الكلى : هذه هى الصورة التى تبدو عليها الأوضاع ، والمنافقون وحدهم هم الذين يحاولون مضاعفة الحقيقة .

إن قصة «الإنقلاب» الذى قام به الأنصار والمشايعون كلها تظهر كيف إن تولوستوى - فى اخلاص وأمانة- يقصر مشكلات حرب العصابات ووقائعها على ما يستطيع أبطاله الخمس فى الرواية أن يفيدوا منه ، إذ لا يوجد ثمت انسلاخ اولا انتماء . وهم يستغرقون سعداء فى عملهم . إن موت بيتيا يعنى عند دينيزوف أكثر مما تعنى مذبحة الفرنسيين العزل التى كان يحتمل أن تتبعه ، ولكن الباقين على قيد الحياة لا ينعمون النظر فى الأولى أكثر مما يطيلون التفكير فى الثانية . وعلى النقيض ، تعتبر طبيعة مثل هذه الحرب[2]فى قصص اسحاق بابل ، التى من الواضح أنها تدين بالكثير لمأثور تولوستوى ، شيئا أساسياً دائما . ومن الضرورى أيضاً أن النقطة الأساسية فى القصة تعبر عن حالة المؤلف الطبيعية والانسلاخ الفنى كليهما . فلكى تكون منسلخا أو لا منتم كفنان فى مثل هذه الحالات - وفى

---

(١) الهزمات واحدتها هزمة وهى أثر بثرة الجدرى فى الجلد .
(٢) حرب العصابات .

هذا من الغرابة ما يكفى - يجب أن تكون موجوداً كمؤلف . إنه يطالبنا بأن نفهم ما يجرى كما لو كنا نحاول إن نفهم قبيلة متوحشة ما . ففى «الحرب و السلام» حينما تلقى القنابل الحارقة على موسكو يكون هناك العرض نفسه للحدث من وجهة نظر واحدة --- وجهة نظر بيير ، أو بيير - تولوستوى . أن قصة حرب العصابات صيغت فى صورة أكثر جمالا ، وهى تتحرك على أكثر من مستوى . أن المؤلف لا يتطلب منا أن نقتاس استجابتنا نحو الشىء - وأنى لنا ذلك ؟ - لأننا نحن أنفسنا ربما نكون على شاكلة شخصية أو أكثر من الشخصيات المتضمنة فى القصة -- مثل بيتيا إذا ما قرأنا رواية «الحرب والسلام» للمرة الأولى ونحن فى مثل عمره ، وربما كنا فى قراءة تالية أكثر شبها بدينيزوف .

فغالبا ما يقدم لنا تولوستوى فى الصور الوصفية الأدبية الحربية التى كتبها فى فترة مبكرة عن حياته شخصية قد أجاد وصفها بحيث تكون صورة من الحقيقة أو تكاد ، شخصية فيلينشك فى «قطع الأشجار» إحدى شخصياته التى تتصف بذلك - لايستطيع أن يضيف إليها جديداً أكثر مما قد فعل . وفى رواية «الحرب و السلام» لم تعالج مثل هذه الصور الشخصية بالمعنى القصصى - والقصص المبكرة فيها يختص بهذا الوصف أكثر شبها بالقصص التقليدى منها بالعمل الكبير ذى العقدة الروائية - ولكنها تتيح لتولوستوى أساسا لوعى أبعد بالحياة الحربية ، وعى لا يأتى من مكان بعيد «كقوة» . إن كل من أوتى بعض التجربة عن منطقة يكون قد عرف فيها شخصية مثل كونوفيتسين المنعزل[1] الحى الضمير فى هدوء ، ومثل الرجل الخبيث[2] الذى يبدو طيبا ، ايرمولوف ، الذى يحاول أن يقلد الأول لمجرد أنه حى الضمير ، وهو الذى لا يهتم بما إذا كان حقده يعرض كل الجهد الإشتراكى للخطر . وقد عرف شكسبير أيضاً أن المرء يكون مستغرقاً فى مناوراته بين هؤلاء الذين يشايعونه ويناصرونه أكثر مما يستغرق فى مناوراته مع أعدائه . وإذا ما عدنا فبدأنا بالشخصية ثانية فهى إلى حد ما ، أو بمعنى ما ، أسوأ تعليقات تولوستوى على طبيعة الحرب التى يبرع فيها دولوخوف براعة فائقة . ويتمتع نيكولاس بالتبطل المنزه عن العيوب ، «للحياة العسكرية ، وشخص بسيط ضال غير مهتد إلى نور الإيمان مثل تيخون ينعم بالاعتداد بالذات الذى يتصف به القاتل الخبير ، ولكن دولوخوف هوالعمل الشيطانى الحربى مجسداً ، الذى يبدو لديه أن جوهر الحرب قد خلق له بصورة دقيقة واضحة .

إن ظهوره الشيطانى الأخير يبدأ بزى خاص غير متوقع من الثياب المخيطة . فهو فى معسكر الأنصار[3] ، حيث يرتدى كل شخص ثيابه كما سمحت الظروف (على الرغم من

---

(١) المنطوى على نفسه .

(٢) Faux bon homme

(٣) أعضاء فى قوات غير نظامية مهمتها ازعاج العدو بشن الغارات المتكررة عليه ويطلق عليهم القوات الخاصة أيضا .

أن بيتيا قلق بسبب الحال التى آلت إليها سراويله) يظهر مرتديا حلة رسمية أنيقة ولائقة إلى أبعد الحدود من حلل أحد جنود الحرس . وهذا ما يجب أن يفعله دولو خوف بدقة . فإن ثيابه كانت دائما تعبر بطريقة ما عن الفارق بينه وبين الآخرين ونحن نتذكر كيف ضايق الملازم الذى أساء معاملته قبل موقعة أوسترلتز لا رتدائه معطفا ذا لون غير مناسب ، وكيف ظهر فى حفل موسكو الراقص للباليه فى حلة ايرانية . إنها للمسة جديرة بأن تربطه بجو رواية «الحرب و السلام» غير المتكلف - ادراك ما فى الحياة من تناقض ومنافاة للعقل - ولكنها فى الحقيقة تعزله عنها . لأن دولو خوف لا يجد الرضا المعتاد عن مظهره ، فأشد صفاته شيطانية هى أنه يعوزه الرضا - الذاتى Samadovolnost الذى يربط بنى البشر الآخرين بوسائل غير متوقعة ويبقيهم فى مستوى الخير العام . ومهما تكن الحرب «مروعة ولكن ممتعة» لهم فان الجنود الطيبين فى الكتاب كان يمكن أن يكونوا أكثر فائدة واطلاعاً على بواطن الأمور فى زمن السلم أكثر منهم فى زمن الحرب . فان الصفات العسكرية التى يعجب بها تولوستوى أكثر من غيرها هى تلك الصفات التى يعتمد عليها المجتمع المحب للسلام أكثر من غيره . إن العمل الشاق المجرد من الفضول والتطفل ، والإنسانية ، والتنزه عن الدعوية [1] هى الفضائل الواجب توافرها فى السلام كما فى الحرب ، وما الشجاعة ذاتها بالفضيلة التى يجب أن تستأثر بالاعجاب ، وإنما تجب الإفادة منها بحكمة وحذر ، كما تستدعى الظروف والأحوال .

إن تفاخر دولو خوف العجيب الصاخب ليس منافيا للعقل بصورة مقبولة مثل تفاخر برج : فبدلا من أن يبعث على التسلية يثير الضجر فى نفوس من يسمعونه . فنحن نضحك حينما يشير برج إلى بسالة الجيش الروسى العتيقة التى يظهرها - التى (يصحح خطأه) قد أظهرها (الجيش) . «ولكنا لا نكاد نعرف ماذا عسانا أن نظن حينما يتحدث دولوخوف عن «تقديم خدمة إلى وطنى الذى أنا على استعداد للموت فداء له» ، وتقلق العبارة كوتوزوف والآخرين . إن برج ، على الرغم من كل شىء ، ينقل الينا صورة لما يشعر به من بعض النواحى ، والالما كان بقدرته التعبير عنها بهذا الأسلوب الطنان ، فان التباهى يكشف عن قصور رقة الشعور أكثر مما يظهر الاحساس العميق . ولكن إذا ما كان حب الوطن لا يمكن أن يكون صامتاً ، فهو على الأقل يجب أن يكون متسما بالأبهة : إن استعمال دولوخوف الوقح لملاحظاته التافهة لمفجع بصورة عجيبية .

وعند سد الأوجزد ، جرى حتى أدرك الجليد ، إن كراراً [2] شيطانيا يقود القطيع ،

---

(١) الدعوية = الميل إلى الدعوى أو الادعاء .

(٢) الكرار : كبش يتقدم القطيع .

صاح قائلا انه سيواكبه . هل كان ذلك عملا لمبادرة جريئة ؟ نحن نعلم فحسب أن عند هؤلاء الذين اتبعوه كانت العواقب رهيبة ، رهبتها عند الفرنسيين الذين انتهت بهم مغامرته النهائية . وفى النهاية تتبدى لنا تفاصيل مفزعة تتلاحق سراعاً تشد هنا أكثر من أى شىء آخر سبقها . فإنه فى اللحظات الأخيرة من حياته ، يرى بيتيا دولوخوف «بوجهه ذى المسحة الحائلة الضاربة إلى الخضرة ، إن كل جندي له الحق فى وجه شاحب فى المعركة ، ولكن هذه اللمسة الأخيرة تجعل من دولوخوف شخصاً أكثر غموضا أيضاً . هل كان جبانا رعديداً على الرغم من كل شىء ، كما كان دون جوان خائفـا حقا من النساء ؟ هل ستبقى الحرب دائما معنا لكى يستطيع دولوخوف أن يظهر لنا أنه شجـاع مغـوار ، وحتى يستطيـع أن يكون نفسه - النفس التى تجعل الآخرين فى سلام ؟ أن تجربتنا عن الحرب فى الكتاب تنتهى عند هذا التساؤ ل . ومع ذلك فلا يبدو هناك شك فى أن دولو خوف الروسى ، هو التجسيد الشخصى للحرب ، كما كان نابليون الفرنسى هو التجسيد التاريخى العام لها .

الفصل الرابع

نهـــايات

الصالحون يصيرون فريسيين ــ فإنهم لا حق لهم فى الاختيار .
نيتشه ، « هكذا تكلم زرادشت »

شعر بيير أن أسلوب حياته الآن قد رست قواعده إلى الأبد ، وعلى نحو حاسم حتى الموت ، وأن تغيير هذا الأسلوب قد أصبح غير مستطاع .
« الحرب والسلام » ــ الخاتمة الأولى

١

لقد ألمحت من قبل إلى أن تولوستوى يستخدم العنصر الرعوى فى نهاية روايته «الحرب والسلام» ، وأن هذا ربما كان يعنى أننا نحن القراء لم نعد نشارك فى حيوات شخصيات الكتاب قبل أن ينتهى ولكننا نتأملها ، وأن الرجال والنساء الذين كانوا يتغيرون ويتطورون ويكتشفون معنا قد أصبحوا الآن بعيدين عنا ، جامدين ، ممثلين لغيرهم ، تعوزهم الحركة والحياة . ونستطيع أن نصوغ هذه الفكرة بصورة أخرى فنقول إن «الحرب والسلام» التى لم تكن حتى الآن تشبه شيئاً آخر غير نفسها ، تنتهى كرواية .

«إن الحرب والسلام» ليست رواية فحسب ولكنها رواية ذات بطل ويبدو أن بيير ليس هو الذى يقوم بعمل البطل ولكنه نيكولاى . وهى أيضاً تكتسب بوجود البطل فيها طابعها الذى من المألوف أن يكون طابعاً منتصراً ، بالإضافة إلى أنه يكون ثقيل الوطأة بدائياً ، إذ أن هذا هو طابع كل عمل يجازف صاحبه بإنجازه على هذه الصورة . فللمرة الأولى يصبح طابع الادراك الحسىّ هو طابع التعريف ، وتجمد العقيدة حتى تصبح توكيدا للسلطة لا يمكن أن يكون مجالاً للشك أو الإعتراض - ذلك هو ما يقال عن الكتاب ، وبعبارة أخرى، فإنه شىء محتوم : إن الحياة يمكن أن تختصر بالإستعانة بما فى الرواية من إصطناع وتكلف . أن الأقدار محتومة ، مثل قدر سونيا . ولأنها محتومة فهى ليست عرضة لأى تغيير آخر فى وضعها . وإنه لمن الطبيعى ، أن تولوستوى كان منذ البدء هو الذى يقرر ما يمكن أن يحدث لكل شخصية ، ونحن الآن نستطيع أن نراه رأى العين يفعل هذا .

إن من المتعين على تولوستوى أن يحسم الأمور ، وهو يفعل هذا بكبرياء الرجل الذى ينظر إلى ساعته بعد قضاء أمسية ممتعة أستغرقته ، ويدرك فجأة أن الوقت قد تأخر كثيراً . إن ثغرة واضحة توجد بين النجاح الذى أحرزه نيكولاى مع الأميرة مارى قبل خاتمة الكتاب وبين سلوكه عند بدايته . إننا ندرك أن كبرياءه لن تدعه يقوم باتصالات أخرى معها ، بعد أن ترك موت أبيه شئونه فى حال يرثى لها ، ولكننا لا نرى تماما صميم هذا - فإن نيكولاى قد اتخذ سمات وخصائص لا يتسع الوقت لإقامة الدليل عليها لنا : شأن جميع سماته وخصائصه الباكرة التى قام الدليل عليها فى مشاهد الكتاب الأولى . ومن الطبيعى ، وبصورة أو بأخرى ، إن توقف الفهم الكامل هذا يشبه الحياة لا أكثر ولا أقل . أن موت الكونت روستوف العجوز قد غير لاحيوات بقية أفراد الأسرة فحسب ولكنه أيضا غير حياتهم المشتركة بعضهم مع بعض وحياتهم معنا - وعلى غرار ناتاشا وبيير فى بطرسبرج فنحن لا نتحقق تماما مما يجرى حولنا . أن الأحساس بالأنفصال المحتوم ، الذى لم يكن نتيجة لأى اغتراب ولكنه كان نتيجة الإنهماك الكامن فى نواة جماعات أسرية جديدة ، إحساس يهز المشاعر من أعماقها . ولكن تولوستوى لكى يجمع بين مارى ونيكولاى فى نهاية الأمر ، يلجأ فى غير ما حياء ولا خجل إلى الرواية .

واستدارت . وظلا لبضع ثوان يحدق كل منهما فى عينى الآخر وهو صامت - وبدا أن ما كان مستحيلاً بيعد المنال ، أصبح فجأة ممكنا ، ومحتوماً وقريباً جداً .

ولما كان المؤلف قد أنجز الرواية بمثل هذه السرعة فإن الحل قد فرض نفسه وأصبح أمراً محتوماً لا مفر منه لا بلغة الحياة ولكن بلغة الأدب - يبدو أنه ضرورة لثاكرى أكثر مما هو لتولوستوى .

وإنه لمن المؤكد تأكيداً كافياً ، أن تولوستوى بالالتجاء إلى خاتمة الرواية أو حل عقدتها يكشف عن موقعه الشخصىّ فى صراحة أكثر من ذى قبل . فبعد أن عمل على زواج نيكولاى ، يستمر فى تقديمه فى صورته كصاحب الأرض النموذجى . وهو لا يستمد هذا الوصف من صفحات التاريخ والسير الذاتية ، والقصص والملاحظات والأقارب ، وكل المادة المعقدة للحياتين الماضية والحاضرة ولكنه يحصل عليه مباشرة من تجربته الشخصية فى الوقت الذى كتب فيه الرواية ، إن الفردية فيه مضيعة ويبدو أنه لا يوجد فارق أساسى حول هذه النقطة بين نيكولاى ، وهوليفن رواية «آناكارنينا» وتولوستوى نفسه . فإننا فى أية لحظة نغدو عرضه لأن نفقد اتصالنا بأهم جانب من جوانب الفردية - الرضا - الذاتى لنيكولاى . فبعد سطور قليلة يموت ويتطهر من الخطيئة ويصبح قديساً - «لقد حفظ عبيد أرضه ذكرى إدارته بينهم بإخلاص» . ونحن نذكر أن رواية «الحرب والسلام» كانت قد ظهرت فى زمن

تحرير عبيد الأرض[1] ، فى سنوات الاضطراب حينما كان يثور كل اعتراض فى وجه ذلك المشروع ، وحينما كانت كل أزمة تنشأ عنه توقف ، وكل اضطراب يظهر بسببه يكبح بوصفهما نذيرى شر : وتعترينا لحظة شعور قلق بأن كل بعد الكتاب قد تقلص إلى مجرد دفاع عن صاحب الأرض الطيب فى أثناء زمن ما يطلق عليه المصلحون «الأيام الغابرة الفاسدة» . ولكن تولوستوى فى هذه اللحظة يكبح جماح نفسه ، ويعود نيكولاى ثانية بهزة عنيفة إلى الحياة فى كلا المشهدين .

وفى الشتاء كان يزور قراه الأخرى ، أو يزجى الوقت فى القراءة . وكانت الكتب التى يؤثرها بالقراءة تاريخية فى الأغلب ، وعلى هذه الكتب كان ينفق قدراً معيناً من المال كل عام . فقد كان يقوم ، كما قال ، بتكوين مكتبة جادة[2] ، وجعل لنفسه قاعدة يلتزمها هى قراءة جميع الكتب التى كان يشتريها . فقد كان يفضل الجلوس فى حجرة مكتبه فى جو وقور يقرأ - وكانت هذه مهمة فرضها فى بادىء الأمر على نفسه كواجب ، ولكنه كان الواجب الذى تحول إلى عادة لا تتحول تمنحه لوناً خاصاً من المتعة والشعور بالانشغال بخطير الأمور .

إن تولوستوى أيضاً كان قد جمع مثل هذه المكتبة ، ومما لا يحتمل الشك أنه كان يجنح فى نفسه إلى الأعتقاد بأنه مشغول بهذه الأمور الخطيرة ، كما نفعل نحن جميعاً ، ولكن الفكرة الرئيسية هى أن نيكولاى يظهر هنا ثانية - وفعليا للمرة الأخيرة . فنحن نسمع فى الجملة التالية تقريباً ذلك التعليق الغريب الغامض ، الذى هو أروع ما فى خاتمة الكتاب ، بل إنه أيضاً أشد ما يثير الأعجاب به فيها .

ويظهر أن منشأ هذا الغموض هو فقدان الفردية الذى يستتبع الزواج الكامل كنتيجة طبيعية لابد منها . - إن سمة الغموض هى سمة الإنسجام الخاص بالعلاقة بين الزوج وزوجته . وإنها لاشارة أبعد أثراً ، ودلالة أكثر خطراً ، على أن ما يبدو فيما جرى من قبل من وضوح وصراحة يعتمد بقدر كبير على تحقيق الشخصيات الرئيسية لذواتها تحقيقا كاملا والآن وهذه الشخصيات قد كتب عليها أن تفقد تلك الفردية فإن وجهة النظر كلها تتغير . إننا نعرف من تولوستوى أن الإنسجام بين نيكولاى وزوجه قد إزداد على مر الأيام ، «وأنه كان يكتشف فى كل يوم كنوزاً روحية جديدة فيها» . فماذا عسى أن تكون هذه الكنوز ؟ فى المشاهد التى تلى وتتوالى ، وتبلغ زروتها فى الحديث الذى كان يجرى كل مساء بينهما فى حجرة

---

(١) عبيد الأرض رقيق يعمل على أرض سيد اقطاعى ، وتنتقل ملكيته من هذا السيد إلى ايما سيد آخر قد تؤول ملكية تلك الأرض اليه .

(٢) المكتبة : مجموعة أو مخطوطات للدراسة أو المراجعة .

النوم ، يبدو أن تلك الكنوز هى الدلالات على إستعداد مارى لأن تفنى فى حب نيكولاى ، وأن تخضع نفسها لوجهة نظره ووظيفته فى الحياة .

لو أن نيكولاى كان بمقدوره أن يحلل مشاعره لتبين أن حبه الثابت ، النبيل ، الحنون لزوجته كان يقوم على إعجابه وعجبه بروحانيتها ، والعالم الشامخ الرفيع ، الـذى يكاد يكون وراء متناوله ، والذى كانت تستمد منه كيانها ووجودها .

«يكاد» يكون وراء متناوله ؟ الذى تستمد منه وجود كيانها ؟ إننا نقرأ فى الفقرة التالية أن نيكولاى «إزداد إبتهاجاً أكثر وأكثر ، أنها وهى بمثل هذه الروح ، لم تكن ملكا له فحسب ، ولكنها كانت قطعة منه أيضاً» . ويبدأ فى أن يقص عليها (على الرغم من أنها تعـرف ما سيقوله لها) كيف أنه غضب ذات مرة فى أثناء الجدال مع بيير حول السياسة ، وكيف سيطرت ناتاشا على بيير .

«ومع ذلك فمازالت هناك حاجة إلى المناقشة فى نهاية الأمر ، وهى لا تختص بلغـة شخصية تستطيع التعبير بها عن ذات نفسها ، وأصبحت لا تجد إلا أقواله تعيدها وترددها» هذا ما أضافه نيكولاى قائلاً ، وهو يخضع لهذا الميل فينا الذى يغرينا بإصدار حكمنا على أقرب الناس إلينا وأعزهم علينا . وقد فاته أن ما قاله عن ناتاشا كان يمكن أن ينطبق عليه تماماً فيما يخص علاقته بزوجه .

إن زوجه تتفق معه ، وبهذه التعبيرات

قالت الكونتيسة مارى : «كما أفهم الوضع فقد كنت على صواب ، ولقـد أخبرت ناتاشا بذلك ، وبيير يقول أن الجميع يشقون ويتعذبـون ويفسدون ، وواجبنـا مساعـدة جيراننا ، ومن الطبيعى أنه على حق فيما يقول ، ولكنه ينسى أن لدينا واجبات أخرى اوثق صلة بنا ، واجبات فرضها الله نفسه علينا ، وعلى الرغم من أننا كنا قد عرضنـا أنفسنا للمخاطر فيجب ألا نعرض أبناءنا لها» .

واعترض نيكولاى الذى ظن أنه قال ذلك حقاً : «نعم هذا هو الوضع ! ذلك هو ما قلته له تماماً . ولكنهم أجبروا على وجهـة نظرهم هم أنفسهم - حب الانسـان لجيرانـه وللمسيحية . .» .

إنزعج نيكولاى ، إذا أنه حين عاد إلى موطنه فى عام ١٨٠٨ شهدا احتفالات المعاهدة بين إسكندر ونابليون ، فبعثت فيه كل ألوان النفاق الدبلوماسى أفكارا غريبة حيرته وبلبلت خاطره ، ما كان يجب أن يطوف بخيال أى ضابط مخلص لبلاده . ولكنه آنذاك لم تكن معه الكونتيسة مارى لتعينه على العمل كى يطرد مثل هذه الأفكار بعيداً عن رأسه . إنه يرفضها بالالتجاء إلى تأكيد إدعائها بأن ما يفعله من أجلها هى والأطفال هو نفسه تضحية . «أليست متعة شخصية لى أن أكون فى المزرعة أو فى المكتب من الصباح إلى الليل ؟»

أرادت الكونتيسة مارى أن تخبره بأن ليس بالخبز[1] وحده يحيا الأنسان ، وأنه يعلق أهمية كبرى على هذه «المسائل» . ولكنها أدركت أنه ليس من الواجب فى شىء أن تقول ذلك وانه ليس ثمة فائدة ترجى من قول ذلك ، فما كان منها إلا أن أخذت يده وقبلتها . فاعتبر هو من جانبه هذا العمل كعلامة على الرضا والقبول وتعزيزا لأفكاره ، وبعد لحظات قليلة من التفكير النفسى أخذ يفكر بصوت مرتفع .

ويستمر فورا فى الحديث عن الفرص المتاحة كى يشترى عزبة أو تراندو (عزبة آل روستوف) التى سبق أن باعها ، قبل أن يمضى وقت طويل .

وأصغت الكونتيسة مارى إلى زوجها ، وفهمت كل ما قاله لها . فقد كانت تعرف أنه حين يفكر بصوت مرتفع على هذا النحو لابد له أن يسألها بين الحين والحين عما كان يقوله ، وكان يضايقه أن يلاحظ أنها كانت تفكر فى شىء آخر . . . نظرت إليه ولم تكن تفكر فى شىء ، ولكنها كانت تشعر بشىء آخر مختلف . كانت تشعر بحب حنون مطيع لهذا الرجل الذى لن يفهم أبدا كل ما فهمت .

وهى على النقيض من زوجها لا يزعجها ما تتضمنه المجادلات مع بيير من معان ، ولكنها تعد من صميم قلبها أن تفعل الأفضل وتحقق المستحيل ، كما أحب المسيح البشر . وهذا الفكر يزودها بالطلعة الروحية التى يحلق فيها بيبربخشية ورهبة ، والتى تحمله على التوجه إلى الأيقونة ليردد صلاته الخاصة أمامها .

إن روح هذه الفقرة فى كتاب آخرين تعنى واحدا من أمرين : سخرية هائلة أو جهلا دينيا . ووضوح تولوستوى الهادىء لايقدم دليلا على أى منهما . وقد قال فلوبير المتحمس لبقية رواية«الحرب والسلام» ، ان الخاتمة تتدحرج[2]بعنف ، وإننا نرى فيها المؤلف والسيد[3] – حيث رأينا من قبل الطبيعة والجنس البشرى فحسب . وهذا نقد مفحم ، وينطبق حقاً على وصف تولوستوى لنيكولاى كصاحب أرض ، حيث يفيد من النهاية– التقليدية للرواية والصورة الشخصية التى فى ذهنه عن حياته فى ذلك الوقت . ولكن المراوغ البار ع الذى يستعمل كلاماً ذا معنيين هو من تتم له الغلبة على اللغة – «وكما هى الحال بين أفراد أهل كل بيت كبير ، كان يوجد فى بولد هيلز عوالم متعددة متميزة تميزاً تاماً اتحدت فى

---

(١) فأجاب (يسوع) وقال مكتوب ليس بالخبز وحده يحيا الانسان بل بكل كلمة تخرج من الله . انجيل متى الإصحاح ٤ ، ٤ .

(٢) 'degringole' affreusement

(٣) le monsieur

كل واحد متالف» - كيف نستطيع أن نسميه «المؤلف(١) والسيد ؟» لاذ تولوستوى بالهروب ثانية ، ويبدو أن سخط فلوبير قد أنبعث عن هذا التحول فى الدبلوماسية الفنية . كيف سيتأتى له أن يعالج الأمر ؟ مادام كان من الواضح أنه لايعالج موضوع السخرية التى عرفها بنفسه معرفة جيدة ، والتى تدخل فى صميم الطريقة كلها للواقعية الموضوعية ، فانه يضعها على عتبة باب « المؤلف والسيد » .

إن الحقيقة الواقعية هى أن تولوستوى قد هرب بالحديث الينا كما لو كنا نحن النصف الآخر من كل فى وحدة زوجية كاملة . ان المفتاح إلى الطريقة الرائعة المذهلة للخاتمة هى الحوار الروائى الزوجى (الخاص بالزوجين) الذى يضفى على الخاتمة وصفين لايدانيهما وصف . وانه لمن الطبيعى إلى حد ما ان فلوبير يتسم بروح عدائية لهذه الخاتمة ، كالمؤلف الذى كتب : «إن الحب السوى المنظم الذى ينمو ويترعرع على أساس صلب متين لايخرجنى كثيراً عن نفسى . . . لقد كان ضاراً لى فى كل الأحوال إذا ما بلوته أو رغبت (٢) فيه أو أقدمت عليه» . ان ما تتصف به الخاتمة من وضوح وتعقيد وثقة أغفل أمرها ، لتشبه صيغة الحوار الذى يجرى بين زوجين ، والتى أصبح يتمتع بها نيكولاى ومارى ، وكذلك ناتاشا وبيير . إنه «حديث على غرار كل حديث يجرى بين الزوج والزوجة وحدهما ، بوضوح خارق للعادة وسرعة ، وفى جو من التفاهم ، ويعبر عن آراء كل منهما فى صور مخالفة لكل قواعد المنطق ، بدون مقدمات أو استدلالات أو استنتاجات ، وبطريقة غريبة كل الغرابة» . . . إن تولوستوى يحتال لكى يعطينا كل شىء ما عدا هذه العناصر الثلاثة : أنه فى منهجه قد أخذ بعين الاعتبار وقائع سوء التفاهم ، وأحداث اللافهم ونظمها ، إن صح التعبير ، إن الأميرة مارى «عرفت أنها يجب ألا تقول هذا» ، ولكنها لاتشعر بأنها قد حذفت شيئاً أو ضحت بهذا الذى حذفته إذا هى لم تقله . «وان نيكولاى ليسأل : «هل من المتعة الشخصية لى أن أكون فى المكتب أو فى المزرعة من الصباح حتى الليل ؟» فهو لايتوقع أن يخسر شيئاً حينما تشير إلى أنه واحد من أولئك المحظوظين الذين تلتقى ميولهم مع واجباتهم . ان فى هذه الظروف الأسرية المثالية ، يكون عملك لما تريده هو الواجب نفسه الذى عليك أن تؤديه ، حيث يعمل كل شخص على تقوية علاقاته بغيره وتوكيد الوئام التام بينه وبينهم . وعلى الرغم من أن مارى تكاد لاتصغى إليه فإنها تستغرق بدورها فى ذلك اللون نفسه من توكيد الطمأنينة كما يفعل نيكولاى . وهى بسببه ، ومن أجل إرتباطهما

(١) تولوستوى .

(٢) Un Amour NormAL, REGULIER, NOURRI, ET SOLIDE, ME SORTIRAIT TROP DE MOI........... M‘ A ETE NUISIBLE TOUTES LE FOIS QUE J’ AL VOULU LE TENER

معا ، اصبحت تستطيع الحفاظ على «روحانيتها» من غير اضطراب ولا انزعاج - الشيء المرادف لوجهة نظر نيكولاى بوصفه صاحب أرض - إنها تستطيع فى هدوء أن تغض الطرف عن «واجبنا نحو مساعدة جيراننا» التى تمخضت عنها المشاجرة مع بيير ، وهى تستطيع «أن تقطع فى دخيلتها عهداً على نفسها بأن تفعل ما هو أفضل وأن تنجز المستحيل» . يقول تولوستوى : «إن روحها ناضلت بغية الوصول إلى المطلق ، فلم تستطع قط أن تحقق لنفسها السلام» ولكنه إذا لم يكن قد صورها لنا فى السلام ، فان السلام لايكون منحة للبشر . ان فى صلتهما ، أحدهما بالآخر ، يطمئن العنصر الخطر الغريب عنهما ، الكامن فيها ، الذى لايشبع ، نيكولاى ، ويحرره من الاحساس بالذنب ، وهى بدورها تهدأ بالا بحبها له ذلك الحب الذى لايقوم على المنطق السليم أو التفكير الصحيح ، ولكنه يعتمد على معتقداته التى تفرض عليه القيود .

إن علاقتهما - ككل العلاقات الانسانية - مملؤة بالمتاعب الكامنة(١) . وعليها أن تتحول وتتحرر باستمرار لكى تبقى وتدوم وقد لا تدوم ، ولكن هذا هو ما يوحى به فن الخاتمة ، لابما نعرفه عن طبيعة حياة تولوستوى الزوجية ، إن ايلمرمودتلاحظ - قائلة - إن طبيعة تولوستوى الشخصية لايمكن قط أن تكون فى سلام ، وأنه يتوقع من خلال شخصية الأميرة مارى حجته الشخصية الروحية . ان الاستدلال الرجعى يمكن أن يكون له ما يبرره من وجهة نظر السيرة الذاتية ، ولكن من الأفضل لنا بعد قراءة «الحرب والسلام» أن ننسى ذلك الاستدلال الرجعى . ان تولوستوى - بوضوح هو من خصائص موزارت وسماته - يصف كيف «أن الطبيعة والجنس البشرى» قد يحققان السعادة ، وهما يحققانها فعلا :

ان الرجل والمرأة ، والمرأة والرجل

يصلان إلى مرتبة الألوهية(٢)

وهو أيضا يومىء - بأسلوب الحياة الزوجية نفسه إلى كيف أن هذه السعادة تكون دائماً وإلى غير حد مؤقتة ، وتستمد ثقتها ، لا من الطمأنينة ولكن من استمرار الحوار اليومى .

وفى قراءاتنا المتأخرة لرواية «الحرب والسلام» يتوافر لنا عامل التثقيف والتنوير حتى نوقف الحوار ، ونجنح إلى لقاء تولوستوى كشريك فى الحياة الزوجية ، لكى نمنع توالى الافتراضات السريعة الواضحة ونعطى «المقدمات ، والاستدلالات ، والنتائج» ، التى

(١) الكامنة الموجودة بالقوة وليس بالفعل .

(٢) MANN UND WEIB, UND WEIB UND MANN, REICHEN AN DIE GOTTHEIT AN.

نسلم بهاجدلا فى هذا الأسلوب . ويقول شيزتوف : «يالها من سعادة تحتوى الانسان الذى يتأمل ذلك العمق الصافى الشفاف وهو يقرؤه فى صغره» . ولكن المكافأة التى نحصل عليها من قراءتنا له فيها بعد (وكم من القراء لايعودون أبدا إلى قراءته ، وهم يظنون أن الشفافية هى كل ما سيكتشفونه مرة ثانية هناك ! !) هى رؤية كل الأشياء التى تكمن فى تلك الأعماق ، وكيف أن علاقتها بكل شفاف وصاف تثقيف خادع . إن رواية «الحرب والسلام» لواحدة من الأعمال الكلاسيكية النادرة التى تزيد ولا تنقص فى تثقيفها لنا فى كل مرة نقرؤها فيها ويرجع هذا إلى اهتمام تولوستوى اللامتناهى بعلاقته بشخصياته - وهى علاقة درامية حقاً ، لأنه يكاد يكون فى حرب دائمه معها ، ينشد اتحادها معه أو خضوعها له ، ويخدعنا ويلهبنا بكل وسيلة من وسائل الدبلوماسيه فيها خلا تلك الأخيرة منها . إنه فى عملية خلقها ربما يكون قد خالها[1] حليفات ، ولكن حقيقتها[2] قد حولتها إلى خصماء وأنداد له ، كما نصبح نحن أنفسنا تماماً - أو كما نستطيع أن نصبح - فى صلتنا معه .

ان شيزتوف فى كتابه «فلسفة التراجيديا» يشير إلى أننا فى كتابات دستويفسكى ونيتشه لابد واجدون مغزى - «البعض يجدون مغزى قديماً ، والآخرون يكتشفون مغزى جديداً» - وهذا على الرغم من الرسالة الهدامة لهاتين القوتين الضاريتين ، وحربها التى يشنانها ضد آرائنا فى المثل الأعلى والله . «ويستمر فى حديثه قائلا : «ربما قرأت الأجيال القادمة هؤلاء الكتاب بنفس الهدوء الذى نقرأ به جوته اليوم» . وهذه حقاً هى لعنة الميسية[3] الأدبية Literary Messianism . وليس للمحافظين والصالحين من خيار إلا أن يصبحوا فريسين ، كما قال نيتشه : ان المصير نفسه محفوظ لكل جديد ، وكل مفزع ، وكل رهيب - لنيتشه ذاته . إن عقائد الوجودية اليوم ، وكما تبدو قاسية ودقيقة للوهلة الأولى قد أصبحت مخدر طبقة الانتلجنسيا[4] الدنيا ، والدعامات التى يستطيع القارىء العادى المهتم بالآراء أن يعتمد عليها بأبتهاج . إن كل روائى يصيبنا بصدمة اليوم سوف يقرؤه الناس فى النهاية - إذا ما قرءوه على الاطلاق - فى هدوء آمنين . ونحن فى « الحرب والسلام» نتوقع على أية حال الهدوء والأمن ، ونحصل عليهما ، ولكننا مع كل قراءة نصبح أقل وعياً بهذه الرغائب ، وأكثر شعوراً بما يستطيع الكتاب بخاتمته ، أن يفيد ذكاءنا الأخلاقى ويجعله أكثر ثمراً ، فى أعظم وظائفه اليومية وأحداث الحياة العادية .

---

(١)(٢) شخصيات الرواية .

(٣) MESSIA هو المسيح أو المخلص المنتظر عند اليهود ومنها اشتقت(MESSIANISM)

(٤) (INTELLIGENTISIA)المثقفون : مصطلح اطلقه الروس على المثقفين قبل ثورة عام ١٩١٧ ويستخدمه الشيوعيون الآن لوصف الطبقات المثقفة البرجوازية فى الدول الرأسمالية . . والمصطلح مشتق من الأصل اللاتينى INTELLIGERE ومعناها الفهم .

إن فضيلتنا اليومية لايمكن إلا أن تكون ذات معنيين أو أكثر إلى حد ما ، لأنها تسجل الفارق بين الحياة التى نجد أنفسنا نعيشها وبين تفكيرنا مليا فى أسلوب هذه الحياة . و«الحرب والسلام» تمزج رصانة التأمل ، ورصانة الماضىّ بعملية العيش دقيقة بدقيقة فى اللحظة الأخيرة من حياتنا الشخصية واللحظة الأخيرة من التاريخ . إنه ليبدو أن خاتمة الكتاب تضع نهايته فى اللحظة التى نكون فيها - فهو عصرى دائماً ، وهذا هو قمة الضعف فى موقف شيزتوف ، فعلى الرغم مما فى تحليله من العمق وحدة الذهن ، فإنه يعالج تولوستوى بوصفه مؤرخا للمواقف والآراء . وهو مثل القيم [1] الساخر يدور بنا فى ردهات متحف للشكوك الأخلاقية ، مرتب بعناية فائقة ، وللفروض الخاصة بالخير الذى بدا راسخا كالجبال ولكنه يبرهن على أنه هش كالخزف الصينى . فهو يحمل للكونتسية ما رى إجلال الخبير [2] إذ يقول ملاحظا عنها «طبعا» : كم هى جديرة بالاعجاب حينما تقول أن بيير على صواب «بالطبع» فى أن من واجبنا مساعدة أهل جيرتنا .

خطوة أخرى ، ثم يصبح النفاق قانوناً ، وعلى الرغم من أنه يبدو مروعا مفزعاً ، فهو قانون الضمير الأخلاقى . إنه لحق أن كلمات الكونتيسه ما رى تظهر أن هذه الخطوة قد اتخذت من قبل . ولكن اعجب الأمور هو أن تولوستوى يسلك ويتصرف وكأن شيئا لم يحدث ، أو كأنه لم ير أية هوة قد تخطاها من غير أن يمسها بوثبة واحدة . . . ان دستويفسكى لو كان فى مكانه لأفاد من هذه النقطة لكى يبتكر شيئاً سيكولوجيا عميقاً وعظيما ! ولكن تولوستوى يعرف من التجربة والاختيار أنه حينما يقرب الانسان مثل هذا الأثمد [3] يجب عليه أن يفعل هذا بوجه نقى - والإفسلام على البداهة apriori وأرض المبدا الصلبة . أنه منقطع النظير فى هذه الحرفة الدبلوماسية ، وان الإنسان ليرى فيها سلسلة النسب الطويلة للإسلاف الذين كانوا فى خدمة الدولة ، وتعلموا كيف لايضطربون كما يجب الايضطرب الجند فى ساحة العرض العسكرى لأى سبب بل يظلوا هادئين ساكنين أتم ما يكون السكون والهدوء . فانه حتى زمن تولوسترى ، كانت المثالية الفنية جاهلة بهذه الطرائق التقنية الدقيقة . وكان لزاما عليها أن تستخدم خدعاً غير بارعة ، ومشاعر رقيقة ، وبلاغة والوانا غير حقيقية .

وعند شيزتوف ، الذى يدور بحثه المستمر حول ضرورة تقبل الجنس البشرى للموت والفوضى والتسليم بهما بدلا من التطلع إلى عالم متماسك يعيش فيه وقانون يحكمه ، إن

---

(١) امين المتحف .

(٢) الخبير : المتمكن من تقنية فن من الفنون وأصوله وإلى حد يؤهله لاطلاق حكم نقدى فيه .

(٣) حجر الكحل .

المشهد مثير للشفقة فى أساسه كالمثل الذى يجب أن يكون عليه البناء الذى ينشئه المثالى[١] الأخلاقى . وفى رأيه إن ليس ثمت خلاف حين تغير وأجبنا تغيراً صارخاً فى مظهره من مساعدة جيراننا وأصبح أسعاد أنفسنا وتنشئة أسرتنا نشأة سعيدة - إن الأمر مثل أعلى فى كلتا الحالين على السواء ولكن شيزتوف يتجاهل حقيقة أن تولوستوى - على النقيض من معظم الروائيين المثاليين (جورج أليوت مثلا) - يشعر شعوراً عميقاً بالصعوبة التى يعانيها . إنه ينشد الحقيقة والسلام فى الاعتقاد بأنه يفعل ما هو صواب ، ولكنه يعرف أنه لايستطيع أن ينالهما . كم يريد تولوستوى أن يكون الكونتسية مارى ، وكم هو يمتدح موقفها ويعجب به ، وكيف يكشف عن ضعف هذا الموقوف متألما . إنه يكشف عن موقفه الشخصى أيضا . أن بيير ينحى باللائمة على الكسندر - أنه ينشد السلام فحسب ، وهؤلاء الناس وحدهم الذين «بلا إيمان[٢] وبلاناموس» يستطيعون أن يهبوه له . . . « أركاتشييف والطغاة الآخرون . إن تولوستوى أيضا يبحث عن السلام ، ويعرف أن بعض الناس فقط ، من مثل نيمولاى ورستوف هم الذين يستطيعون إن يهبوه هذا السلام - إن مكانة آركاتشييف عند الكسندر هى مكانة نيكولاى عند تولوستوى .

ومع ذلك فإن تولوستوى قد فاجأنا مرة أخرى قبل أن يبلغ الكتاب نهايته (مثل الكسندر ، وفقا للأسطورة التى كان على تولوستوى أن يتبعها ، قد هرب من المنددين به بتنازله الغامض عن حقوقه) . وعند بطل نيكولاى يظهر إن الوضع الشرعى لايعنى الكثير برغم كل شىء . وليس هذا لأن بيير وناتاشا على طرفى نقيض مع نيكولاى ومارى ، ويقدمان للقراء بوصفهما أجدر زوجين بالتقدير ، الزوجين اللذين يعدان للمستقبل . إن الأمر على العكس من ذلك . فسلطة تولوستوى فى أفتراض الفروق وتقديمها لاتظهر فى أى مكان أكثر شذوذاً منها فى وصف الصلة بين الزوجين . وأنه لمن الواضح أن هذه الصلة تكاد تكون متطابقة ومتماثلة ، ومع ذلك فهى مختلفة كل الاختلاف ، لأنهم أناس مختلفون ونحن نشعر أن أى كاتب آخر كان يجب أن يوجد ، قسرا وإجبارا أو طواعية واختيارا ، فارقا دقيقاً واضحاً بين نمط كل من الزوجين وأسلوبه . وباصطلاح الرواية المتعارف عليه ، يبدو أن الفرصة سانحة ومغرية إلى حد طاغ ، وأن الجزاء عظيم . ولكن تولوستوى لايفعل ذلك . فان وضع نيكولاى الشرعى البطولى ، الذى يصر عليه شيزتوف عن صواب - وهو يحلل بدقة الخاتمة بمصطلح الاتجاه والفكرة - ليتبدد فى الحقيقة لا بالتناقض بين وضعه وبين وضع بيير ، ولكن بالتشابه بينهما .

---

(١) كاتب يناصر أويمارس المثالية فى الفن والكتابة .
(٢) Sans fois ni lois

إنهما انسانان مختلفان كل الاختلاف على ظهر قارب واحد . وكل منهما يفهم عن صواب كيف أن تشابه وضعهما كرجلين متزوجين سعيدين يظهره وضع «الآخر» - وهما لا يأخذان بعين الاعتبار كيف ان وضعهما [1] الشرعى يؤثر على نفسيهما . فيرى نيكولاى أن بيير وقع تحت سلطة زوجته ونفوذها ، وبيير يرى أن الأفكار الاجتماعية والمناقشة التى يعتقد أنها حقيقية وملحة جدا عليه هو نفسه ، هما فى نظر نيكولاى «تسلية ، تكاد تكون تزجية وقت فراغ» - وكان مرجع ذلك وسببه أنه قد غضب غضبا شديدا حينما بدت هذه الآراء فى فم بيير تهدد بناء حياته . ومع ذلك فان الرجلين كليهما من الناحية العملية لا حول لهما ولا طول ، أو قعتهما الحياة فى شراك الفهم الزوجى الذى يحسم كل نقاط الخلاف ويتركها معلقة إلى الأبد فى آن واحد . فالعوالم المتعددة المتميزة تماما قد «اندمجت فى كل واحد منسجم» . وللمرة الثانية يستخدم تولوستوى قياس تمثيل الأحلام . .

كما هى الحال تماما فى حلم بليل ، حينما يكون كل شىء ، غامضا ملتبسا ، ومسوقا بالعاطفة الجامحة ومتناقضا ، فيما خلا الشعور الذى يسوس الحلم ، هكذا فى هذه الصلة أيضا .

إننا نجد نيكولاى الشاب فى حجرته الخاصة ، فى حلمه ، يقود جيشه من خيوط نسيج العنكبوت إلى المستقبل ، يرافقه عمه بيير ، ويقاومة عمه نيكولاى . ونيكولاى ومارى يتناقشان وقت النوم ، وفى جزء آخر من المنزل نرى بيير يتحدث إلى ناتاشا «برضا ذاتى وفى حماسة» ، وهى تصغى بابتسامة هادئة سعيدة «إلى تأملاته الراضية المرضية عن نجاحه فى سانت بطرسبرج» .

٢

وتنتهى «آناكارنينا» كما تنتهى «الحرب والسلام» بخاتمة ومناظرة . ان آناقد ماتت ، وأنطلق فرونسكى ليحارب فى صفوف الصربيين . لماذا ينضم الناس لمثل هذه الحركات ؟ هل يفعلون ذلك لأنهم يعبرون عن «إرادة الشعب» ، أو لدوافع أخرى ، أكثر تعددا وشكا فى نتيجتها ؟ كان آم . آو . كاتكوف ، الذى كانت آنا «تنشر فى مجلته ، يحب الصقالبة ويتحمس لهم ، وقد رفض أن ينشر الخاتمة . ولم يقبل تولوستوى أن يلطف عباراتها ، وفى النهاية سحبها بأكملها وتخاصم مع كاتكوف . وأسند إلى كاتب اخر أن يقوم بعمل مسودة مؤقتة للكتاب ، ظهرت فى المجلة تحت عنوان : «ماذا حدث بعد موت آنا كارنينا» ؟

(١) الخاص بالعلاقة بين الزوج وزوجته .

وعلى الرغم من أن خاتمة «آنا» كانت فكرة تلوية[1] عند تولوستوى ، حضت عليها مسألة سياسية بنت ساعتها ، فهى تبدو إلى حد أكبر بكثير جدا جزاء من الرواية - وبصفة عامة جزاء من «رواية» - أكثر مما تبدو خاتمة رواية «الحرب والسلام» والسبب يكمن فى أسلوبها وطا بعها وروحها . فان الأسلوب ليس متماسكا تماسكا ذاتيا ، منسجما مع نفسه متساوق الأجزاء فقط طوال الخاتمة - فهى منسجمة مع الرواية ككل ومتحدة معها . وعلى الرغم من النقد الذى يوجه إلى تولوستوى بأنه قد أفسد شكل الرواية باضافته هذا الذيل فان مايدهشنا فى الحقيقة ، هو الطريقة التى يتردد بها صدى الأفكار الرئيسية نفسها وما يشغل البال مسبقا من آراء ، بل حتى الاستعارات ووصف كل أولئك باسهاب . ان الأمر يبدو كأن تولوستوى لم يستطع ان يتحامى تكرار هذا ، وهو يكاد يكون مأخوذا بفكرة مستحوذة عليه استحواذا غير سوى ، حتى حينها يبدو اهتمامه متجها ظاهريا ، نحو مشكلة أخرى مختلفة تماما . ان هذا التكرار واعادة البناء أو النسيج أو التركيب الغريزى لمؤثر فعال ومتساوق ومتماسك فنيا - وهو يبرر هذا الذيل . ولكنه يعنى أيضا أننا نفتقد الحرية والتنوع البريئين ظاهريا فى خاتمة رواية «الحرب والسلام» وتضيع علينا صور طابعها المرح وروحها السعيدة . ولا بأس من القول بأنه على الرغم من تدخل المؤلف الواضح فان خاتمة «الحرب والسلام» هى خاتمة درامية ، ومعقدة ومتعددة الأشكال ، بل هى خاتمة شكسبيرية . أما خاتمة رواية «آنا» فهى خيالية مجازية روعى فيها الاقتصاد والتدبير .

إن ماتصر عليه «آنا كارنينا» وتعتبره شيئا أساسيا يمكن عرضه - وهذا فى حد ذاته يفصلها عن «الحرب والسلام» . انه أكتشاف أن الحياة لن تتوقف ، وانك تحصل على ما تريد - أبعد ما يكون «عن تشكيل الحياة فى صورة ثابتة وجعلها حياة استقرار نهائى وعلى شكل حاسم حتى الموت» - يؤدى إلى التحرر من الوهم الذى يجد متنفسا له فى بحث أبعد مدى وبفرض أن الحياة لا يمكن أن تظل ثابتة فى مكان واحد لاتريم ولا تتحرك ، ومهما كان تولوستوى جديرا بالإعجاب وسائغا مقبولا ، فانه - كما يقول شيزتوف - قد تحول فى نهاية «الحرب والسلام» إلى ساذج قح ، ووجه تقى ورع . ومن غير أن ينكر فهو يبتكر حديث الحياة الزوجية للزوجتين والزوجين ، وفى ذلك الحديث تتوقف الحياة عن أن تكون ذات معنى . ان الأربعة يستحقون ماهم فيه من سعادة إذ يبدو أنه ليس فى مقدورهم تغييرها .

إن «آنا» سعيدة الآن مع فرونسكى ، إذ هى تبدأ العيش معه ، سعيدة إلى حد خيالى وبصورة تدعو إلى الشك وعدم التصديق ، وهكذا حال كيتى مع ليفن . ولكن هذه السعادة

---

(١) الفكرة التلوية : فكرة تخطر بالبال فيما بعد ، تفسيرا وجوابا أو وسيلة تخطر فى البال متأخرة أو بعد فوات الأوان .

مختلفة اختلافا كليا عن سعادة زوجتين وزوجين سابقين . وحتى فى سعادتها فان آنا لا تتبادل ديالوج الحياة الزوجية مع فرونسكى ، ولكنا سوف نجد أيضا أن هذا يصدق على الزوجين المرتبطين برباط شرعى . وهل بوسعنا أن نتصور بيير يقرر ، كما يفعل ليفن ، إنه لا فائدة ترجى من أخبار ناتاشا بما يشعر به ويؤمل فيه ؟ ان نيكولاى ليستشعر متعـة خاصـة فى الاعتراف لمارى حينما ينهال على رقيق أرضه باللكمات وهى تصفح عنه وتبرىء ساحته . وفى الفقرة الأخيرة من «آنا» يصرح ليفن لنفسه بأنه مازال عرضة لأن يغضب على الحوذى ، «وسأنحى باللائمة حتى على زوجتى من أجل مخاوفى الشخصية ، وسأندم عليها وأتوب عنها .» ان الذنب والتوبة شيئان منعزلان الآن ، لا مشتركان . وبعد مرور سبع سنوات من الحياة الزوجية يستقر بيير وناتاشا فى ضيعتهما فى صلة حميمة كاملة . وفى نهاية رواية «آنا كارنينا» يفرق الموت بين فرونسكى وآنا ، وتكون كيتى قد انفصلت من قبل عن ليفن ، ويدفع بهما تيار جارف عنيد لا يرحم نحو تنافر أبعد واغتراب أكثر .

نحن نفترض غالبا أن تولوستوى قد خطط ليظهر ، فى خـطين متوازيـين ، اتصالا مشئوما وزواجا ناجحا . وبقدر ما تحققه خطة الرواية من نجاح يكون هكذا حالها حقا . ولكن تولوستوى لم يعتمد قط على هذه الفنية (١) المبتذلة (٢) لمثل هذه المتناقضات ، كما نرى ، فى الزواجين فى نهاية «الحرب والسلام» . ان الأمر ليس مسألة تناقض واحد بل إثنين - وإذا ما أخذنا فى حسابنا دوللى وستيفا كان لدينا ثلاثة متناقضات : ثلاث زوجات وثلاثة أزواج يشكلون الكتاب ، ويبدو أن جميع مثل هذه الصلات فى الكتاب على قدر مشترك من الاقلاق ، وإنها تنحو نحوا واحدا . ان لمسة غير بارزة فى الخاتمة تؤكد الفكرة الرئيسية ، فنحن نسمع من ستيفا ان فيسلوفسكى الأنيس ، الذى كان ليفن قد أمره أن يرحل عن داره لأنه حاول ان يغازل كيتى ، سوف يذهب إلى الحرب ، وينضم إلى مسيرة الزوجية المقضى عليها بالهلاك . ان فيسلوفسكى قد تزوج منذ عهد قريب ، إنه فتى جميل ، أليس هـو جميلا ؟ ولما كانت هذه اللمسة مجردة من كل فضول وتطفل ، فلا يبدو فيها شىء «ساذج وتقى» «إنها مختلفة جدا عن اللمسة الخاصة بمارى - «ان من الطبيعى أن واجبنا يحتم علينا مساعدة أهـل جيرتنـا» - هذه اللمسة التى خلبت لب شيزتـوف إلى حد بعيـد . فان فيسلوفسكى قد تزوج حديثا ، وهو الآن منطلق فى طريقه كمتـطوع حروب - حسن ، حسن ! ان كل شىء يشير إلى الطريق نفسها ، وكل لمسة تستهدف تأثيرا مميتا لا يخطىء هدفه . ان محطة السكة الحديدية والحرب يملآن الجو بالاخفاق والرغبة فى الهروب .

---

(١) الفنية = ذوق الفنان أو براعته .
(٢) المبتذل = الذى تعوزه الأصالة أو الشخصية .

ان الخاتمة حقا ضرب من الإستعارة والمجاز التى تكثف حياة الكتاب المجازية المتوترة وتقويها . ان زيجات «الحرب والسلام» السليمة قد أصبحت زيجات زائفة ، وكانت نتيجة ذلك أن الحياة غدت أقل ترفا وغنى وأقل تميزا وأختلافا من حيث الشكل إلى حد بعيد . ان السعادة تفرق والمصيبة توحد . وإنه لمن سخرية الأقدار بما فيه الكفاية أن حركة الرواية ومنهجها يعارضان الجملة الافتتاحية المشهورة فيها : - «ان جميع الأسر السعيدة يشبه بعضها البعض ، ولكن كل أسرة غير سعيدة ، تكون غير سعيدة بطريقتها الخاصة .» وحينما ندنو من أعتاب الخاتمة تكون اللاسعادة هى التى تطالعنا بالوجه نفسه وتحمل صفتها المميزة وسمتها نفسها . ان مجاز الخاتمة بحث ، وبحث مقضى عليه بأن يكون عبثا لا طائل وراءه . وتفكر آنا فى النهاية قائلة : «هل بين فرونسكى وبينى أى شعور جديد يمكننى من أن أبتكر ؟»

لماذا يرغب الناس فى سلوك طريق الحروب ؟ لأنهم يتمسكون بفرصة الاحساس التى تواتيهم - مثل ليفن ، عندهم «رغبة فى الرغبات» . «ان كل مافعله الجمهور الكسول ولو مرة واحدة بغية قتل الوقت ، قد فعله حينذاك من أجل فائدة السلافيين .» فهم يرجون منه ، كما يرجو كوزنيشيف مخلصا لفرونسكى ، «نجاحا ظاهريا وسلاما داخليا» - النجاح نفسه والسلام نفسه اللذين يجاهد كارنين لكى يجدهما بعد أن هجرته آنا فى عمله أو بين طائفة المبشرين بالانجيل . ويرمى كوزنيشيف بنفسه فى معمعان حركة التأييد السلافية لأن كتابه عن : «أشكال الحكومة» الذى كان يأمل أن يحقق الكثير منه ، لم يحقق الهدف المأمول فيه . والآن ، وللمرة الثانية ، يشغل مهنة تستغرقه الكثير من الوقت فى كتابة عدد وافر من الخطابات ، والأشياء الهامة التى ينجزها . ان هذه الحصيلة من النشاطات الانسانية تلقى ظلا كالحلم المروع على كل دوافع الكتاب الماضية .

إن عثور الإنسان عن مكانه الحقيقى من الحياة ، وتحقيق ذاته إلى درجة الكمال ، قد أصبح لونا من النشاط المريب ، كما لوكانت رغائب ناتاشا وبيير على مستوى واحد متساو مع رغائب هيلين وكوراجين . لأن بهجة الحياة عند مقامر من مثل ياشفين هى فى أن يضع كل ما يملك حتى الفلس الأخير على أوراق اللعب ، أما آنا فترى بهجة الحياة فى أن تهرب من الأمان والخيبة إلى حبها لفرونسكى . أما فرونسكى فيبتهج لأن حبه يظهر قوة طبيعته الكاملة - قوة لم يمارسها ، كما يعلم ، فى الحياة الأجتماعية فى بطرسبرج . ولكنه فيما بعد سيكون لزاما عليه أن يتحول إلى التصوير ، ثم إلى إدارة الضيعة وتدبير شئونها ، كما ستتجه آنا بإهتمامها إلى مستشفى وإلى إبنة السايس الإنجليزى الصغيرة . إن ما يظهر كتحقيق للرغائب فى أعمق معانيها لا يؤدى إلا الى التفاهة وتزجية الوقت بطريقة أو بأخرى . إن أسعد الناس هم هؤلاء الذين يشبهون ستيفا ، وسفيياريشكى ، صديق ليفن ، الذين تجردوا من كل فكرة عن تحقيق المطامع الذاتية ولا يطلبون إلا أن يكون الغد مثل اليوم فحسب .

وبدلاً من تحرره من طبقة فرونسكى ، وآنا وكوزنيشيف ، فإن زواج ليفن يزيده قرباً منهم .

كان من الضرورى له أن يعنى براحة إمرأة أخيه وأطفالها ورفاهيتهم ، وراحة زوجه وطفلها ، وكان من المستحيل عليه أن يمضى قسطا صغيرا من اليوم معهم . وكل هذا - بجانب الصيد وهوايته الجديدة فى تربية النحل - ملأ عنده كل فراغ حياته تلك الحياة التى بدت له مجردة من المعنى عاطلة من المغزى ، حين فكر فيها .

وفى هذا الإتحاد المشئوم المحتوم ظاهرياً ، المكون من أستجابات ونشاطات مختلفة ، حتى حصاد ليفن مع الفلاحين ، فإن العقار المسكن الذى يمده بالشعور بالراحة من الأرهاق البدنى ، يبدو مشابها لأشد ألوان نشاطات فرونسكى حماسة ، وأن فكرة تحطيم الذات (الأنتحار) التى أصبحت تنتاب ليفن ، الذى يغدو خائفاً من أن يحمل بندقيته لئلا يوسوس له الشيطان أو تسول له مخاوفه أن يطلق على نفسه الرصاص ، كما تنتاب الوساوس آنا . والحق أن الأمر يتجاوز ذلك حتى يخامرنا الشعور العجيب بأن آنا تقتل نفسها لأن ليفن تغريه نفسه بذلك - أن التفرقة الحديدية التى يقيمها تولوستوى بين الأفراد قد انقضت ، وأن فعل آنا ليس شخصياً خاصاً بها ولكنه إلى حد ما ذروة حافز قد أصبح عاماً

إن الخط المستقيم - بين النقطتين - الذى توضح عليه الشخصيات يضعف منزلتهم كأفراد ويخضعهم إلى القلق المجازى الذى يبلغ أوجه فى الخاتمة , فقد رأينا كيف أن فى نهاية «الحرب والسلام» يستأذن تولوستوى فى الانصراف من شخصياته ويودعهم وهو يباعد بينهم فى أثناء هذه العملية ، وعلى الرغم من أنهم إلى حد ما قد تحولوا عنا فإنهم مع ذلك يبقون منفصلين بعضهم عن بعض فى الوقت نفسه ، وفى نهاية رواية «انا كارنينا» يبدو انهم يقتربون بعضهم من بعض ثم يرتدون عائدين إلى من جبلهم ، وهذا على الرغم من حقيقة أن «آنا» رواية عن نواح لا تتوافر لرواية «الحرب والسلام» . ولقد سبق أن أشرت من قبل إلى أنه يبدو أننا نرى تولوستوى نفسه حين يستخدم وسائل[1] حل العقدة للرواية فى نهاية «الحرب والسلام» : وهو يؤثر فى نفوسنا بأنه «موجود» هناك فى صورة أكثر إلحاحاً - بعبارة موهمة للتناقض عجيبة - فى فن الرواية ، منها حينما يجىء صراحة أمامنا كمعلق وكنصير تاريخى .

ربما جاز لنا القول أن الشخصيات تفرق ، ولكن الاستعارات توحد . وأن تولوستوى بوصفه كاتباً روائياً يعتمد إعتماداً أوفر كثيراً على الإستعارة كما فعل حين تنصبل من العنوان

---

(١) يقصد بالوسائل أشياء فى الاثر الأدبى يراد بها تحقيق غرض معين فى الرواية أو السرد .

ونحن نعلم أن ليفن - وهو ليس على النقيض من بيير - قد حاول أن يعمل شيئاً ما «من أجل كل شخص» ، بأن تظهر جميع نشاطاته ضرورية حينما تزوج ، وبالتالى مفيدة ، وأنه الآن شبيه بطراد[١] المحراث يشق الأرض أعمق وأعمق ، كرها ، «ولا يمكن أن يستخرج منها دون أن يحرث الطبقة الخثية .[٢] .» إن الإستعارة المثيرة للقلق المقتضية جهداً وكدحا لا تقنعنا ، لمجرد أنها تستهدف حسم الأمر نهائياً أو تثبته بقوة شديدة جداً من الناحية المادية . إن ليفن ليس طراد محراث ، إنه ، أو يجب أن يكون ، ليفن . إن تولوستوى بتأكيده فضيلة الرغبة الملحة بهذه الطريقة المجازية يقربها فى الحقيقة من حرية آنا وفرونسكى الرهيبة المحتضرة[٣] - حرية محطة سكة الحديد والانتظار بجانب العربات المتحركة حتى تحين اللحظة المناسبة للقفز ، سباقات الخيل حيث يرتكب الجوكى[٤] خطأ لم يكن متوقعاً قبل حدوثه فلا يغتفره له أحد إذ هو يهم بتخطى الحاجز الأخير . إن الإستعارة الواردة عن ليفن تقصد إلى أن تنقل إلى القارىء شيئاً مختلفاً كل الإختلاف ، أن تنقل إليه تناقضاً ، ولكنها - بضعف وعجز - تجذب الحياة المجازية الأخرى فى الكتاب كما تجذب برادة الحديد بعضها إلى بعض فى مجال مغناطيسى .

فى رواية «الحرب والسلام» غالباً ما تكون التعبيرات المجازية قوية فعالة وبسيطة - مثل الروسى المنازل[٥] الذى يتخلى عن مغوله[٦] ويلتقط هراوة - وفى أحيان أخرى تكون خرقاء غير رشيقة وغير بارعة ، مثل مقارنة الرجل العجوز من الضيعة المهجورة بذبابة على وجه محبوب ميت . ولكن هذه المجازات تكاد تكون دائماً بريئة وعاجلة : فهى لا تملك أية حياة موسعة مسيطرة . وكل ما هنالك أن «صراحة» كاراتيف المتكررة تبدأ تحزننا ، وإن هذا التكرار للإستعارة ، وتبديله بواقعية الأشخاص ، هو مانجده فى آنا كارنينا . والحق أنه من الآن وصاعدا سوف يستعمل تولوستوى الإستعارة أكثر فأكثر ، وكأنها وسيلة تجعل ما يريد قوله أصدق وأوضح . إن فن الهاوى[٧] والدبلوماسى عنده يحل مكانه فن ينمو منذ الآن وباضطراد أكثر ليكون إحترافا ، وأكثر إلحاحا على نفسه . إنها لعبارة عجيبة موهمة للتناقض هى القول بأن تولوستوى كلما زادا أبتعادا عن التعبير عن الفن فى معتقداته أو غل غالبا فى نظريته . ففى الوقت الذى أزمع فيه التفكير فى رواياته العظيمة بدون المدلول

---

(١) طراد المحراث هو شفرة المحراث أو الجزء منه الذى يشق الأرض خطوطا .
(٢) طبقة الأرض المفعمة بالجذور والحشائش والأعشاب .
(٣) المحتضرة أو المحضورة : المعمورة بالجن أو الأرواح .
(٤) فارس يمتهن ركوب الخيل فى السباق .
(٥) المنازل = المبارز .
(٦) المغول : سيف مستقيم مستدق الرأس ذو حدين .
(٧) ضد المحترف

الدقيق للكلمة ، أصبح أكثر تعبيرا عن نفسه بأسلوب توكيدى فى آرائه عن الفن كما يفعل كاتب مثل فلوبير أوزورلا . إن النقاد على صواب فى إصرارهم على أن تولوستوى قد توقف عن أن يكون فنانا - إن مصدر المتاعب أن يصبح فى إصرار ، وطغيان إلى حد بعيد جدا ، فنانا .

إن نظريته عن الفن تلفت النظر إلى الفن ، لأن الفن ذا الهدف المحدد - هدف الوصول إلى كل الناس واعدائهم (مجازيا) بألوان العواطف الصحيحة - يستطيع - أويكاد - أن يساعد على لفت النظر إلى نفسه . إن الكتابين «أعترافات» و «حاج مراد» كلاهما فن كما فهمه محبو الجمال[1] - منحوت بأزميل فنان صناع ، متناسق الأجزاء ، لم توضع فيه كلمة واحدة . سدى . وأن الأمر العجيب فيما يخص «حاج مراد» ، آخر ما أنتجه تولوستوى وأكثر قصصه حظوة بالعناية والأهتمام ، هو أنه يشبه مثلا أو حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقى بدون غرض أو قصد أو غاية . فهو يبدأ وينتهى بإستعارة ، مثل تلك الإستعارة المأخوذة من «زهرة العوسج[2] الحمراء التترية التى يتعذر فهم معناها بإمعان التفكير فيها والتى تبدو وفى غير محلها إلى حد كبير ، بين الزهور الأخرى . فإنها - حتى لو مر عليها دولاب عربة نقل - تعود فتنتصب ثانية . إن صفات هذه الزهرة تشبه صفات الحاج مراد - حسن جدا - ولكن لماذا يكون هذا التشبيه المعقد فى البداية وفى النهاية من القصة ؟ مما لا شك فيه إن جمهور القراء الريفيين يتذوقونها وربما كانوا يتأثرون بها عاطفيا ، ولكن بمعنى ما يكون مجرد إزعاج : إن فردية «حاج مراد» تمر من خلال العملية التى تعد تجريدا من الصفات الإنسانية لنظرية فنية دقيقة ، وبدون مقابل - لأن القصة لا توضح شيئاً ، ولكنها عن «حاج مراد» باختصار . ولكن لما كان تولوستوى قد أصبح باحثاً فى الإستعارات والتعبير[3] عن المراد فإنه عاد لا يستطيع تجاهلها . ففى نهاية حياته أراد أن يقص حكاية صريحة ، حكاية تعود إلى حياته الباكرة فى القوقاز . ولكن منهجه أصبح سلبياً[4] بحيث يتعذر إستئصاله ، وهو بإنجاز ما أعتقده فى بساطة قد فقد لون ما اختص به من طبيعية شخصية .

نحن نستطيع القول ، إذن ، بأن تحول تولوستوى ، الذى آذن بالظهور فى رواية «آنا» يجعل منه أديباً أكثر لا أقل . فلن تكون هناك أعمال «فذة» أخرى ، وإنما حكم ،

---

(١) وبخاصة فى الفن .
(٢) نوع من الزهر فى نبات شائك .
(٣) بواسطة الكلمات والاشارات .
(٤) فى شكل القطع المكافىء .

ومقالات ، وروايات ، وقصص . إن مناهجه الكثيرة - أسلوبه التجريبى فى صياغه الحبكة ، وتنوع ما يكتب بتنقله من موضوع إلى آخر - تفسح كلها مكاناً لمنهج وحيد ملتزم واع لنفسه . إن إحدى النتائج الثانوية غير المقصودة لنظريته فى الفن هى أن الأمور التى تبدو أشق وأصعب منالا هى أفضل الموضوعات التى يجب أن يعالجها الفن . إن الفكرة الأساسية ليست بحال من الأحوال بديهية أو واضحة بذاتها - والحق أنها تكاد تبدو كأنها تبرير للصعوبة التى وجدها تولوستوى فى العمل ضد مزاجه وميله الفطرى . إنه فى نهاية مؤلفه «ما الفن ؟» يخبرنا بأن «قرض قصيدة موزونة مقفاة تتصل بعصر كليوباترة . . . . أوتأليف . . . أوبرا مثل أوبرا واجنر ، أسهل بكثير من رواية حكاية بدون أية تفصيلات غير ضرورية ، لكى يتذكرها هؤلاء الذين يسمعونها» . «أن الرجل الشيخ قد أجاد كتابتها .» وعلى هذا فإن تولوستوى (طبقا لما قال جوركى) قد سمع وهو يهمهم بقصته «الأب سرجيوس» . وحقا لقد فعل ، ولكنا لا نستطيع أن نتصوره يشعر بالشىء نفسه ويقوله عن رواية «الحرب والسلام» . إن الحقيقة هى أن الأمر بلغ به حد ان يعتز خاطئا بصياغة مصطنعة متكلفة لحكاية بسيطة واسعة الانتشار والتأثير .

إن الإستعارات الشائعة ، وطرائق الحديث الذى «يوحد الناس فى الفن» «ويجذبهم نحو الوحدة» (ما الفن ؟) لتمحو الفردية أيضاً . لم يكن ذلك هو الذى إهتم له تولوستوى - إنه لحق أن الفردية التى أضفى عليها تولوستوى مثل هذا التعبير الرائع أضحت فى النهاية عنده عدوا للفن والحياة الراضية كليهما . إن الرضا - الذاتى Samodovolnost سمة هؤلاء الذين لم يروا النور وحدهم . ونستطيع أن نرى العملية تبدأ فى رواية «آنا» ، ولكنها لا تلحق ضررا بالحق وتنوع رسم الشخصيات - إنها تلقى به فى إرتياح أقوى ، وتجعلنا نراها «آنا» من زاوية تختلف عن تلك التى نرى منها رواية «الحرب والسلام» .

إن تولوستوى مازال ساحرا فى إيحائه بالفرد - فى بعض الأحيان - يقلب الأحوال قلبا كاملا ضد نفسه . وليفن بدوره ، يجد نفسه يقول أشياء لا تمت له بصلة شخصية ؛ ويشعر بأن شخصيته الذاتية آخذة فى الزوال . وحينما يقول ملاحظا عن شرير أجنبى كان فى سبيل إبعاده عن روسيا ـ لابأس فى أن يعاقب المرءأيضا سمكة الكراكى[1] بإلقائها فى الماء ـ يكون متحققا من أن شخصا آخر فى الحزب لم يكن قد إستعمل هذه العبارة ذاتها ، مع أنها فى الحقيقة والواقع قول شبيه بالأمثال . إن ليفن يظهر كفرد من خلال حقيقة هزيمته ذاتها حينما يجد نفسه يقول نفس الأشياء التى يقولها كل شخص آخر . وثمت وجه شبه بين إنزعاج ليفن هنا ورفض العم أيروشكا القوى ، فى «القوزاق» ، لكى يتعرف على عبارته الخاصة به -

(١) سمك الكراكى : سمك نهرى ذو رأس طويل مستدق الطرف .

«حينما تموت تنمو الحشائش فوقك وهذا كل ما هنالك» - حينما تتكرر تلاوتها على مسامعه بلسان البطل . إن العبارة التى يقولها أيروشكا مجردة من المعنى عاطلة من المغزى فى نظره إذا ما نطق بها إنسان آخر ، لا لأنه قد ابتكرها ولكن لأنه بقولها كان يحقق ذاته .

إن مثل هذه العبارات تجرد المرء من شخصيته ، وأن استعمال تولوستوى الشخصى للأستعارة سوف يضعه موضعاً يشبه موضع ليفن أويكاد . فهو يقارنه برجل فى الصقيع قد أستبدل بمعطفه من الفراء انسميك جلباباً من الموسلين ، كما يقارنه برجل يبحث عن الطعام فى متجر لبيع لعب الأطفال أو بيع الأسلحة وإصلاحها . وهذا يوحى بأنه خلق آلى - قاطرة بدون بخار ، ومفصلة ينقصها الزيت - إن الإستعارات تنبت استعارات أخرى فى الذهن ، ولكن إحداها لا ترشدنا عائدة بنا إلى الفرد . أن ذلك إلى حد ما ، قد يكون هدف تولوستوى . إن نوع ليفن ليس شخصياً ، ولكنه عام . ولكن من ذا الذى يقنعنا بذلك ؟ إذا ما كنا سنؤمن به ، فنحن نريد أن نرى كيف كان يؤثر فيه ، كما كان يجب علينا أن نعرفه (ليفن) . نحن نشعر الشعور نفسه ، كما أعتقد ، بالشمعة التى تتصل بآنا شخصياً بصورة عنيفة مثيرة للمشاعر ، حينما تنطفىء رويداً وآنا ترقد فى فراشها فى أنتظار فرونسكى ، وتتدافع الظلال معاً على السقف ، وتتملكها فكرة الموت . ولكن تكرار كلمة الشمعة كأستعارة تجرد لحظاتها الأخيرة من شخصينها وفرديتها .

إن الشمعة ، التى كانت تقرأ على ضوئها ذلك الكتاب المملؤ بصنوف القلق ، والخدع ، والحزن والشر ، أضاءت بنور قوى أكثر تألقاً عن ذى قبل ، أضاءت بنور ساطع كل ما كان مظلماً ، ثم خفقت[1] ، وراحت تعتم تدريجياً ثم انطفأت إلى الأبد .

وعلى الرغم من أن الجملة تثير المشاعر ، فهى تتسلط على آنا ، كما يحدث حين يدهمها الجثام[2] يجىء فى وقت مناسب - «فلاح صغير ، يغمغم ببعض كلام ، كان يشتغل فى قضبان سكة الحديد» . إن هناك إصرارا على الحل بالأستعارة ، بوصفها وسيلة له . ونحن نتذكر حالات موت أخرى فى كتابات تولوستوى ، مثل موت بيتيا ، الذى كان من الواضح إنه لم يكن بحاجة إلى حل . إن الأصرار التولوستوى على أن يصل إلى نتائجه ويتحكم فيها بطريقته الخاصة ، كما فى حال موت إيفان إيليتش - تظهر أيضاً فى تلك العبارة غير الواضحة - أضاءت بنور ساطع كل ما قد كان مظلماً .

وعلاوة على ذلك ، فإن المؤثر تأثيراً شديداً ، هل التبديل فى آخر رواية «آناكارنيا» بين الشخصيات - كما هى شخصيات فى حد ذاتها ، أو بوصفها إستعارات - تعبر عن أن

---

(١) خفقت الشمعة : اشتعلت بصورة متقطعة .
(٢) الجثام = الكابوس .

تولوستوى كان قد بدأ فى رؤ يتها بوصفها عامة . فى النوع الإنسانى ؟ إن نوع ليفن – مثل نوع رجل فى الجليد ليس عليه إلا جلباب من الموسلين – غير شخصى ، ولكن لحظة الرؤ يا التى تحل به كان يمكن أن تحل به دون غيره – إنها لحظة شخصية كلحظة خوف الأمير أندرو من شجرة البلوط والسحب فوق ميدان المعركة ، أوهى مثل صيحات بيير فى الكوخ بين السجناء . ليفن يتحدث إلى فلاح يذكر اسم رجل كهل «يعيش لروحه ويتذكر الله» .

وصاح ليفن أوكاد يصيح . «كيف يذكر الله ؟ وكيف يعيش للروح ؟»

«أنت تعرف الطريق : بحق ، بطريقة إلهية . أنت تعرف ، والناس يختلفون . »

قال ليفن ، لاهثاً بإهتياج : «نعم ، نعم ، ألوداع . »

الحقيقة أنه يعرف بالتأكيد ماذا يثير ليفن ، وأنه يرى هذا الذى يثيرة ليفن كالفكرة الأساسية الحقيقية الهامة«يقول : انـه يجب علينا أن نعيش من أجـل الحق والله ، وعند الاشارة الأولى أدرك مايرمى اليه . . . لم اكتشف شيئا وفقط أدركت ما الذى أعرف» نحن نشعـر بشعور ليفن فى هـذه اللحظة ، ونـرى السبب الذى من أجله يهتـاج بشده ، ان انفجاراته بالبهجة تصبح حقيقية لنا بالواقع التولوستوى للاشياء التى تحيط به فجأة ، أوراق حشائش الغابة العريضة النصل ، الكثيرة العصارة ، والحشرة الخضراء التى تزحف صاعدة على سويقة شجرة ، ثم تعوق صعودها احدى اوراقها (ان هذه الخضرة حقيقية فى سياق بهجة ليفن بحيث نكاد لانلحظ احتمال انها نظير مجازى لتقدم ليفن الشخصى والإزالة المفاجئة للعقبة المؤلمة من امامه : ورقة الشجرة .) .

وفى الجزء الباقى من الخاتمة تتبادل الاستعارة الأوضاع مع الحقيقة ، فى سياق مؤثر فعال الى درجة بلغت الذروة ، بل ومسلية ايضا . ان اصرار ليفن على التمسك بالوحى والالهام ، وعلى أن يكون مختلفا تماما من الآن فصاعدا ، ليتخذ شكلا مجازيا : ولكن الحياة تستمر فى فرض الاعتراف بحقوقها على الناس بصلابة مضحكة . «ان الكلمات التى كان الفلاح قد تفوه بها أثرت فى روحه تأثير الشـرارة الكهربيـة ، وتتحول وتلتحم فجـاة فى واحدة . . . . فلن تكون هناك منازعـات ، ومع كيتى لن تكـون هناك مشـاجرات مـرة أخرى . . . وسوف أكون لطيفا وحنونا . . . سوف يتغير كل شىء ، » ولكنه يدخل لفوره فى مشاحنة مع حوذى عربته ، واذ هو يعود الى منزله يسمع منكسر القلب ان الزائرين وقد وصلوا . يدرك كم كان مخطئا فى قراره النهائى بأن «ذلك الظرف الروحى كان يمكن ان يغير تصرفاته فور مواجهته بالحقيقة» .

ومرة أخرى ، ومع كل ذلك ، فان فى مستطاع ليفن أن يلجأ الى الاستعارة وبخاصة الاستعارة التى تستلزم جهدا وكدا . إنه بسبب الـزائرين الـذين يجب أن يعرض عليهم

منحلته[1] إن الحقيقة كانت قد اسدلت نقابا مؤقتا على الهدوء الروحى الذى كان قد وجده ولكنه قد ظل يلازمه» . (ربما كان شيستوف قد استطاب العلاقة بين «الحقيقة» و «الروحى» فى هذه الجملة)

وكما أن النحل - وهو يحيطه من كل جانب الآن ، يهدده ويصرف انتباهه - قد حرمه حرمانا كاملا ذلك الهدوء الجسدى الكامل وأجبره على الانكماش ليتجنبه ، فهكذا حرمته الهموم التى اكتنفته واحدقت به من كل جانب منذ لحظة وقوعه فى الشرك ، حريته الروحية . . . . وكما أن قواه الجسدية على الرغم من النحل ظلت سليمة لم تمس فهكذا كانت قواه الروحية التى حققها مؤخراً سليمة ايضاً .

وهناك تشابه عجيب آخر بين مجرى وعى ليفن بعد وحيه ، وبين مجرى وعى آنا فى أثناء ركوبها صهوة جوادها تجوس خلال الشوارع فى طريقها إلى موتها فى المحطة . فآنا ، مثل ليفن . هبط عليها وحى مفاجىء بما عليه موقفها الحقيقى فيبدو أن نورا ساطعا سلط بغتة عليها هى نفسها وفرونسكى ، وكارينين وأن الوضوح الذى ترى به نفسها وتراهم يمتعها وحينما تترجل[2] فى المحطة يزايلها هذا الوضوح ويعاودها التشوش الذهنى والاضطراب العقلى ، وتبدأ فى التفكير فى أن كل شىء سينتهى الى خير وأن الحياة ستسير فى مجراها الطبيعى بطريقة أو بأخرى ولكن فى عربة سكة الحديد ، يعود الضوء النفاذ «ويكشف لها الحجاب عن معنى الحياة والصلات الانسانيتين» وفى المسودات الأولى يؤكد تولوستوى وبقدر أكثر ايضا ابتهاجا بالوحى أو الرؤ يا . إنها لرؤ يا تدعوها إلى الموت (وتفكر وهى تنظر الى العجلات الدائرة : هناك سوف يخبو الضوء ، وأعود جميلة وموضع شفقة[3] - بينما رؤ يا ليفن تدعوه إلى الحياة ، ولكن الشبه بين المزاجين يشدهنا أكثر مما يشدهنا التناقض بينهما .

---

(١) المنحل : مكان تربية النحل أو مجموعة من خلاياه .

(٢) يترجل : ينزل عن ظهر الجواد .

(٣) هذه العبارة مقتبسة من مسودة سابقة تعطى توكيداً أعظم لاضاءة واطفاء «النور النفاذ» وانه لجدير بالملاحظة ان استعارة الضوء ، تتحد ، وفى الحقيقة تختلط باستعارة الشمعة وبتحليل الفقرة ، فان الانسان ليتساءل : ماذا عسى أن تكون الصلة بين «الضوء النفاذ .» - الذى ترى فيه آنا موقفها ، والشمعة التى يكشف نورها الساطع الخافق النهائى «كل ما كان مظلما» ؟ وليس مما يدعو إلى الدهشة أن كاتبا مثل تولوستوى أبعد ما يكون عن استعمال المجاز يجب ان يتعرض لمشاكل الاستعارة - ان شفافية دقته الصرفية النحوية فى اسلوبه تعطيها (أى الاستعارة قوة وتزيدها توكيدا . فان الغموض والتلاعب بالالفاظ لا يشكلان قطعا العمق الطبيعى لأسلوبه ولغته ، كما هى الحال عند شكسبير أو جيمس جويس .

(المؤلف)

إن المناظرة التى انغمس فيها ليفن وضيوفه فى اثناء النزهة (التى يتناول فيها المتنزهون طعاما يحملونه معهم عادة فى الهواء الطلق) بجوار خلايا النحل يبدو أنها ليست على نقيض تلك التى تجيء فى نهاية رواية «الحرب والسلام» حيث يأخذ كوزينشيف دور بيير ويأخذ ليفن دور نيكولاى رستوف . ولكنها مناظرة أقل درامية وأكثر صدقا كنقاش يتبع فرضا علميا خاصما ، وأقل أهمية من حيث وزنها وقيمتها بمقاييس اهتمامنا المتراكم للمشاركين فى هذا النقاش ودوافعهم إليه وبدلا من الفارق الجوهرى بين نيكولاى وبيير والنشاط الدرامى بين قلق أحدهما والرضا - الذاتى المخلص للآخر نرى أن ليفن وكوزينشيف متقاربان معا ، يسودهما القلق الذى اخصب به تولوستوى كل عالم رواية «آنا» والحاجة إلى الشعور بأننا ننطلق إلى مكان ما وأن الحياة جديرة بأن نحياها مستحقة للعناء الذى نبذله من أجلها وهذا هو الذى يجعل كوزينشيف نزقا كأننا نفند آخر معتقد يعتنقه ، وأن ليفن عاقد العزم على ألا يغدو نزقا لئلا يهدد أكتشافه الروحى الجديد .

وعلى الرغم من ذلك فإن المناقشة تصفى الجو بالتأكيد ، مثل العاصفة الرعدية التى تتبعها . فإن إحساسنا الجائر الثقيل الوطأة بأن جميع افراد الجنس البشرى تطاردهم المشكلة نفسها - نتيجة لذلك حشدت يد تولوسوى حياتهم معا - يبدأ فى التلاشى والزوال وروح الفكاهة يساعد على ذلك . إن ليفن أقل هزلية من بيير ولكنه يرى ويرى بحاسة اللامعقول ، والأمير شتشرباتسكى العجوز - صورة من أحسن الصورة الشخصية التى رسمها تولوستوى والتى لاتبرز لذاتها - يساعد فى هذه العملية . وهكذا وعلى غير عمد منه ، يفعل ميخائيليتش العجوز ، المنوط بالحراسة على النحل ، الذى يصغى فى وقار وباهتمام إلى النبلاء ، ويوافق على كل ما يقولون ، «ومن الواضح أنه لايفهمهم ولايرغب فى أن يفهم» وحينما ينكر ليفن وحموه[1] فى عناد أن «الناس قد صرحوا بما يجول بأفكارهم» لأنهم هم أنفسهم لا يستشعرون هذا الاحساس فإن وجود -حارس النحل العجوز يؤكد وجهة نظرهما ، على الرغم من أنه لايقول بهذا التاكيد بالمعنى الذى قصد إليه تماما . إن غموض تولوستوى هنا ليس «ساذجا وثيقا» ولكن يبدو أنه يفيد افادة متعمدة من التناقضات فى موقفه الشخصى .

قال المسيح : «لاتظنوا[2] أنى جئت لألقى سلاماً على الأرض ما جئت لألقى سلاما بل سيفا» . بهذه الآية شارك كوزنيشيف فى الحديث . . . . بالاقتباس من الانجيل ببساطة تامة ، كأن من الممكن فهمها تماما ، هذه الآية ذاتها من الاناجيل كانت دائما تحير ليفن أكثر من غيرها من الآيات الأخرى .

---

(١) الحمو والحما : أبو الزوجة (الوسيط ص ٢٠٠ج)
(٢) انجيل متى الاصحاح العاشر - ٣٤

قال الرجل العجوز الذى كان واقفا بجوارهم ملاحظا : «نعم هو ذلك وهو يجيب عن نظرة سريعة ألقيت إليه عرضا .

يوافق ميخائيليتش العجوز فى وقار على هذا الرأى منذ أن قال به المسيح واقتبسه عند السيد . كيف اذن يعرف الفلاح منزها عن الخطأ ما الذى يتطلبه قانون الصلاح ؟ فحتى لو كانت سلبيته تقوم على الاعتقاد فى الصلاح فانها تستسلم لسوء الاستعمال فى تهلل وانشراح وكما هى الحال فى غالب الأحيان فان المتناقضات فى تولوستوى التى تؤدى بنا إلى النقطة الهامة الحساسة ، وفى الخاتمة لايعنى تولوستوى بان يخفى المتناقضات - كما نراه يفعل فيها بعد - بالبساطة المطلوبة لفن الامثال والحكايات الرمزية ذات المغزى الأخلاقى وحقا فأن التشابه الجزئى الأخير الذى يخطر ببال ليفن فى أثناء المناقشة وهو بصفة خاصة تشابه حى مقلق [1] يحملنا عائداً بنا إلى الماضى كما يفعل (التشابه) بالعرض التاريخى فى رواية «الحرب والسلام» صانعا من مخائيليتش العجوز شخصا يشبه كوتوزوف صاحب السلبية الروسية والذى تنقذ سلبيته روسيا .

قال ليفن القول نفسه الذى قاله ميخائيلتيش والناس الذين عبروا عن رأيهم فى أسطورة الدعوة إلى (الفارياجز) - الزعماء الاسكنديناً فيون الذين وجهت اليهم الدعوة على أيدى القبائل الروسية القديمة لكى يتولوا حكمهم : «تعالوا وتولوا الحكم فينا ! ونحن نعدكم فى فرح وابتهاج بأن ندين لكم بالطاعة الكاملة . سوف نأخذ على عاتقنا كل الجهود ونحتمل كل الوان الخزى والإذلال ونقدم كل التضحيات ولكن لن نصدر حكما ولن نتخذ قرارا» .

إن فكرة ليفن عن السلبية الروسية وقد أخرجت من العصور المظلمة (أو من عام ١٨١٢) ، ووضعت فى بيئة عام ١٨٧٥ تتخذ الشكل الكهانى [2] وله من الناحية التاريخية مايبرره أكثر من أخيه كوزنيشيف - وما يبرر تولوستوى اكثر من دستويفسكى الذى كان يرى أن «ارادة الشعب» هى أن السلافيين يجب أن يحرروا وأن القسطنطنية يجب أن تكون «لنا» . وبدلا من ذلك فقد قدر أن يصل فاريا جز جدد سريعا إلى روسيا عن طريق محطة متلند ، وتحت قيادة لينين وستالين ، ويجب أن يوعدوا بالطاعة والجهود القديمتين من جديد ، كما يجب أن تحتمل من جديد صنوف الاذلال والتضحيات .

هذا المعنى للتاريخ الروسى والمصير ليس الشىء الوحيد الذى يربط خاتمة رواية «آنا كارنينا» برواية «الحرب السلام» ان ليفن قد ادرك ما الذى يعرفه ، وما الذى يسلم به جدلا نيكولاى ومارى لاشعوريا فى نهاية «الحرب والسلام» إن جميع النظريات والمعتقدات

---

(١) حى : مثير للاهتمام الدائم ، موضع نقاش ، لم يفصل فيه بعد .
(٢) الكهانى : الخاص بالتنبؤات .

والحركات عبث باطل سواء بسواء : إن الذى يهم هو الاعتراف بالحق الـذى أمام عينى الانسان . إن المعادل للحن الزيجى[١] الثنائى[٢] الـذى يحل جميع الاشكالات هنـا هو الكشف الذى يقوم به الطفل ميتيا .

وحالما اقترب ليفن من الحمام عرضت عليه تجربة لاقت نجاحا تاما ، فان الطاهى الذى كانوا قد جاءوا به خاصة من أجل هذا الغرض انحنى فوقه ، وقطب جبينه ونغض[٣] برأسه من جانب الى آخر بأسلوب الرفض والاحتجاج . فانحنت عليه كيتى فأشرق وجهه بابتسامة ، ودفع بيده فى الاسفنجة بقوة مضطردة وجعل يبقبق بشفتيه ، محدثا صوتا غريبا راضيا حتى أن كيتى والممرضة ، وليفن ايضا هزهم الفرح .

وعلى الرغم من أنه لاشىء يحول بيننا وبين هذا المشهد ، وعلى الرغم من أنه صادق فى بساطته وصراحته مثل جميع هذه الأحداث الأسرية فى تولوستـوى ، إلا أنه مـازالت هنا وهناك لمسة التحدى بشأنه ، شىء ما يدعو الى التفكير والتروى ويعطيه (المشهد) وضع الاشكال أو الفضيحة البالغة الصغر . فاذا ماقارناه بالفوضى السعيدة فى نهايـة «الحرب والسلام» فلن نستطيع إلا أن نلاحظ الفارق[٤] . ومع ذلك فإن المغزى واحد «فقد كانت الفكرة الأساسية أن ميتيا فى ذلك اليوم كان قد بدأ يتعرف على قومه» . وللمرة الأخيـرة الأسرة هى التى لها الكلمة الأخيرة[٥] .

---

(١) الزيجى : خاص بالعلاقة بين الزوج وزوجته .
(٢) الذى يؤديه مغنيان أو عازفان .
(٣) نغض برأسه حركه كالمتعجب من شىء . وفى التنزيل العزيز «فسينغضون اليك رؤ سهم» .
(٤) Scene a faire
(٥) القول الفصل .

« هذه الرواية » آنا كارنينا

إن المناخ والفصول على مدار السنة ، والأصوات ، والألـوان ، والظلمـة ، والنور ، والعناصر ، والأطعمة ، والضوضاء ، والصمت ، والحركة ، والراحة تؤثر جميعاً على جسمنا ، وروحنا ، ونتيجة لذلك يتيح لنا كل هذا آلاف الفرص المؤكدة تقريباً ، والتى تتحكم أصلاً فى العواطف التى نتركها تسيطر علينا .

روسو ، « الاعترافات »

وهكذا فإننا بواسطة حركات العضلات والأعصاب ندخل مباشرة وفى وقت قصير فى العالم الداخلى لشخصياته ، ونبدأ العيش معها وفى داخلها .

ميريز هكوفسكى ، « تولوستوى فناناً وإنساناً »

كتب تولوستوى إلى صديقه ستراخوف فى شهر مايو من عام ١٨٧٣ يقول : «إنى لآخذ نفسى فى كتابة هذه الرواية --- وهى أول عمل حاولته - مأخذ الجد إلى حد بعيـد» . كانت قد خلت تماما من كل اعدادات الشتاء المعقدة من أجل عمل نمط رواية «الحرب و السلام» عن بطرس الأكبر . فكلما زادت معرفته بذلك العصر تكشفا زاد كرها واستنكارا لها ، وأن الدور الغامض الذى قد لعبه سلفه فى إعدام ابن القيصـر اليكسس لم يصلح الأمور . ومع ذلك فمن الممكن أن نتخيله يكتب من جديد عصر بطرس كما كان قد أعاد إلى حد ما كتابة عصر عام ١٩١٢ ، واضعا نفسه موضع الضد من المقارنة مع كل تقاليد المهابة والتوقير للقيصر العظيم . إن مثل هذه المحاولة نحو إعادة التقييم التاريخى لو تمت لكانت تجربة خلابة حقا ، ودخل بثقة «رائى الجسد» ، الذى لم يستطيع أن يكبح تعاطفة البدنى حتى مع نابليون ، خالياً فى كيان بطرس الجسدى الغامر .

ولكن كان يوجد من الكراهية الفطرية أكثر مما ينبغى . لقد كان بطرس ، من الناحية الجنسية خليعاً عارم الغلمة بهناءة . وأصبح تولوستوى المعلم الأخلاقى المعـذب عذاباً شديداً ، الذى - كما قد رأينا فى رواية «الحرب و السلام» - يمقت الغلمة عند الذكر إلى الحد الذى يعمد فيه إلى محاولة التخلص منها تخلصاً تاماً . كان بطرس يمجد الأجانب ،

وبخاصة الألمان «مختار[1] مقاطعة سكسونيا الفاسق الذى كان رفيقاً مرحاً من رفاقه) ويبذل قصاراه لكى يؤلمن[2] المجتمع الروسى . وكان تولوستوى يعاف الألمان ويشمئز منهم ومن كل ما يمت إليهم بسبب وفى صورة من «صور سباستابول» يحتال للأمر لكى يقول عن القبطان كروت ، - ومن الظاهر أنه روسى كامل لاعيب فيه من أصل المانى - إنه «كرجل كان يبدو عاطلا من شىء ما وماذلك الا لأن كل شىء يخصه كان مرضيا إلى حد بعيد» . أن أمرا جوهريا أكثر من هذا هو أن تولوستوى الآن قد ثار على التاريخ نفسه من خلال رفضه لتاريخ عصره الذى عاشه . ففى النسخة المعدلة الأولى من هجومه على المؤيدين للحركة السلافية ، التى نالها التحوير وتمسرحت[3] وأصبحت خاتمة رواية «آنا» ، يعادل التاريخ المعاصر ، «وبطريقة أخرى يسمى السياسة» بالزى السائد فى العصر ، ومجرد الرغبة التى لا تنقطع فى التغيير الذى «لا يستهدف غاية حقيقية» .

لقد أراد موضوعاً الآن وفكرة رئيسية خارجية ترجع صدى الدراما المتزايدة فى داخله وتبددها ، وفى الأقل ، على مستوى الفن . فلم يعد الأمر مسألة موضوع يهمه ويغريه ولكنه مسألة موضوع يستبد به على نحو غير سوى ويقلقه .

فإذا ما كانت زوجه على صواب ، فان فكرة هذه الرواية كانت تنتابه منذ عام ١٨٧٠ . فقد افضى إليها بنيته فى الكتابة عن سيدة متزوجة من «دنيا النبيلات[4]» ، ستحطم نفسها ، وشعر أنه حالما أمسك ببداية الخيط لمثل الشخصية ولا حت له البارقة الأولى منها فان جميع الأشخاص الآخرين فى عالمه سوف يغدون حقيقيين لتوهم . وبعد انصرام ما يناهز العامين ، انتحرت عشيقة أحد الملاك المجاورين فى محطة قرب باسنايابوليانا بأن ألقت بنفسها تحت قطار . رأى تولوستوى الجثة التى ترك منظرها فى نفسه انطباعاً عميقاً . وبعد مرور فترة وجيزة تصادف أن وقعت فى يده نسخة من «حكايات بلكان» للشاعر بوشكن كانت تقرؤها زوجه لابنها سيرجى . وفى كتاب محرر إلى ستراخوف - ولكن لم يقدر له أن يتسلمه قط - تحدث عن افتتانه المتجدد دائما بمنهج بوشكن ، وبخاصة العبارة ---- «وعاد الضيوف فتجمعوا فى البيت الريفى» --- بدت تعمل كحفاز[5] : إن الأشخاص والأحداث لرواية مرتقبة بدأت تتجمع فى رأسه .

---

(١) المختار : أمير جرمانى لولاية مستقلة .
(٢) يؤلمن = يكسبه الخصائص الألمانية .
(٣) أفرغت فى قالب مسرحى .
(٤) grand monde
(٥) العامل المساعد .

إن الكتاب الروائيين يتمتعون بشهرة سيئة لأنهم مضللون فى كل ما يخص المصادر التى يستقون منها رواياتهم ، أو بالأحرى ، حينما يكون الشىء واضحا جليا فى عقولهم فانهم يعتقدون أنهم يبصرونه ، وحينئذ قد يصرحون لنا بكيفية ظهوره فى الوجود . ولسنا بالضرورة فى حاجة إلى الاعتقاد بكل هذه التفصيلات عن أصل أو تكوين رواية «آناكارنينا» ، ولكن ما يظل ذا أهمية ومعنى هو الربط بين الفكرة الاستحواذية [1] وبين رؤيا الطريقة (أو أسلوب الآراء وفقاً لمقاييس تقنية مقررة) --- إنها لتكاد تكون مسألة كلاسيكية تبين كيف أن الرواية التى تطابق اصطلاحا دقيقاً لنوع [2] ادبى هى التى يكتب لها الحياة . وأن «مذكرات» هنرى جيمس تزودنا بأمثله كثيرة للعملية نفسها : حدث أو حكاية تصف بدقة وتصور ببراعة فكرة طال فيها التفكير ، وطريقة تناولها أو معالجتها التى تتفق معها . ويجدر بنا ملاحظة أن ليفن كان فكرة تلوية [3] ، تكاد تكون تحولا عن السبيل المألوف لتغطية تسلسل الأحداث أو الأفكار عند تولوستوى . إنها شخصية «آنا» هى التى تهمنا أساساً ، و«آنا» هى التى ترتبط بالصلة الكلاسيكية مع مبدعها --- صلة ايزابلا آرشر مع جيمس وايمابوفارى مع فلوبير . وفى هذه الصلة لا يهم كيف يكون الفرق واضحاً بين المبدع وما أبدع : إنها ليست قرابة المظاهر الخارجية والآراء ، ولكنها قرابة تشابه وتماثل سيكولوجى أكثر عمقاً . ومن حيث الاتساع والحيوية فى المفهوم فان «آنا» تتفوق على كل مسألة شخصية . ومع ذلك ، فلو أن تولوستوى --- مثل فلوبير مع بطلته --- خضع لمثل هذه التعليقات لاستطاع أن يقول : إن «مدام كارنين» هذه ، هى «آنا» .

كان تولوستوى يرى أنه قد بدأ يرى نفسه فى مركز «آنا» ، بمعزل عن جنسه ، بحماسة أزمته الشخصية المتزايدة ، وكان واعيا مسبقا باحتمال وقوع انعزال أساسى أكثر قدراً وأبعد مدى . ما الذى يحدث حين تعزل نفسك عن المجتمع ، أو حين يعزلك المجتمع عنه ؟ أن هذا السؤال هو أكثر الأسئلة التى تطرح نفسها فى المسودات الأولى لرواية «آنا» الحاحا وفى العمل المنجز التام ، كليهما . ففى بعض المخططات الأولى يتزوج فرونسكى وآنا ، ويبدو للرائى إن مشكلتهما قد حلت ، ومع ذلك فان النتيجة دائما واحدة . لماذا ؟ لأنهما كانا غافلين عن المدى الذى أوصلهما إليه المجتمع الذى خلقهما ، وكانا يعيشان فيه ، وعن مقدار حاجتهما إليه . وحالما يصبحان فى وضع معارض له لا يعود فى استطاعتهما الابقاء على العلاقة السهلة الميسرة اللاشعورية بهذا المجتمع مرة أخرى . أما وقد أصبح المجتمع

(١) الحواز او الاستحواز : تسلط فكرة أو شعور ما على المرء تسلطا ما اتا غير سوى ويطلق عليه أيضا لفظ «المجاس» .
(٢) النوع الأدبى والمسرحية والمقالة ..... الخ
(٣) فكرة تخطر فى البال فيما بعد .

يعوزهما ، وكذلك تنقصهما الأسرة ، فقد تحطما على أيدى صراع الارادات الذى ينشأ عن حتمية مروعة . فانه بدون حرية المجتمع يغدو هيامهما سجناً . ويعبر تولوستوى عن هذه الحال باستعارة متميزة : نحن نستطيع الجلوس دون حراك على امتداد ساعات من الزمان إذا كنا نعرف كيف نمدد سيقاننا فى أى وقت ، ولكنا نصاب بشلل يعذبنا عذاباً أليما إذا ما كنا نشعر بأننا لا نستطيع ذلك .

إن استشراف[1] تولوستوى كله وتنشئته قد انتهيا به إلى الاعتماد على المجتمع ، وعلى مركز اسرته الرفيع فيه ، بمثل هذه الطريقة اللاشعورية الشاملة . ولكن الأزمة الروحية التى كانت تختمر فى داخله لسنوات كثيرة جعلته الآن يرى احتمال وجود العزلة وقيام حاجز لا يمكن ارتقاؤه بينه هو نفسه وبين بنى جنسه . لقد كان على خصائص الأنبياء . وبعد ذيوع سوء سمعته الذى كان على شهرته أن تجلبه عليه لم يكن بوسعه أن يحتل مكانا فى بيئته الوراثية على الأساس القديم . أن تشيكوف ، الضابط السابق فى الحرس القيصرى ، والذى قدر له أن يصبح أبرع محاوريه وأشهرهم ، من بعض النواحى ، كان له تأثير كبير على تولوستوى لأنه جاء من تلك «البيئة» . كانا يتحدثان لغة واحدة (كما تحدث ياشفين وفرونسكى لغة واحدة) على الرغم من أن وجهتى نظرهما كانتا قد أصبحتا مختلفتين عن لغة المجتمع الذى فيه قد تعلما هذه اللغة . وانه لمن الأهمية بمكان أن ليفى يستطيع أن يلج هذا المجتمع حينما يريد ، على الرغم من أنه ينأى بنفسه عنه ويزدريه ، وحين يدخله فعلا فانه يستمتع به ، كما يحدث فى مأدبة العشاء الكبرى فى بارت سيفن حينما يسرف فى احتساء الشمبانيا .

قال الحاجب يخاطب ليفن الذى كان قد غاب عنه قانون النادى الذى يحتم ترك القبعات عند المدخل : «دعنى أحمل عنك قبعتك ، يا سيدى . لقد مر وقت طويل على وجودك هنا . . «هذا الحاجب المنوط بالبهو لم يكن يعرف ليفن فحسب ولكنه كان أيضاً يعرف جميع أصدقائه واقربائه ، وجعل لفوره يذكر بعضا من اصدقائه المقربين . . . لم يكن من بينهم وجه واحد غاضب أو قلق . وبدا الجميع وكأنهم قد تركوا متاعبهم وهمومهم خلفهم فى البهو مع قبعاتهم . . .

إنها لمأدبة توحى بجو من الرضا والطمأنينة كمأدبة ال روستوف فى «الحرب والسلام» ، على الرغم من أن فى «هدوئها ، وذوقها ، ومتعتها» جوا من الوداع .

ولكن توجد أيضاً اعجوبة الصفاء القديم والتحرر . فالحقيقة والواقع أن ليفن ينتمى إلى نوع مختلف من المخلوقات عن «آنا» ، وعلى الرغم من أنه يعامل غالباً بوصفه مناظرة

---

(١) الاستشراف : طريقة المرء فى النظر إلى الاشياء أو وجهة نظره .

تمشى على قدمين ، وأنه زائدة سيريذاتية[1] ، فهو يحررالكتاب لكى يستطيع أن يبلغ به الجرم التولوستوى ، وينأى به عن نمط الرواية الكلاسيكى --- الذى تضاءلت قيمته - لفلوبير وجيمس . وإذا ما قورنت «آنا كارنينا» برواية «الحرب والسلام» ، فـإن العملية الخلاقة فى الأولى تنعكس . إنها تبدأ بالقصص الخيالى والخيال المبدع ، بينما تفيد «الحرب و السلام» منهما بعد أن يكون مشهدها الرحيب قد نشره التاريخ وكشفت عنه الـذاكرة . وحرى بنا القول أن الخيال المبدع قد وصل برواية« الحرب و السلام» إلى اقصى مداه ، أما رواية «آنا» فقد وصلت إلى كامل هدفها بالالتجاء إلى السيرة الذاتية والجدل والمناظرة . أن السفينتين العظيمتين تأخذان وجهتين متعارضتيْن فى سيرهما .

ولأن آنا تبدأ فى رواية ، فهى نفسها يجب أن تنتهى فى رواية . وبعد بدايات كثيرة زائفة وانطلاقات تجريبية تمكن تولوستـوى من أن يقرر مـاذا كان سيحـدث فى رواية «الحـرب والسلام» حيث تبدو الشخصيات وقد رسخت وأصبحت قادرة على أن تقرر بنفسها ماذا عسى أن يكون مصيرها ، ولكن مصير آنا هو الحقيقة فى الرواية . ففى المسودات الأولى يحوم شك حول شخصيات آنا وفرونسكى ، وكارينين وما هية الصلة بينهم ، وإذا ما كان سيقع طلاق ، وإذا ما كانت آنا وفرونسكى سيتزوجان ، ولكن لا يوجد أى شك قط فيما ستكون عليه النهاية . إن تولوستوى نفسه لم يكن مخادعاً كل المخادعة فى هذا . إنه باقتباسه تعليق بوشكن على تاتيانا فى رواية «افجينى اونيجـين» --- «إن تاتيـانتى قد مضت عنى وتزوجت ، وما كنت أظنها تفعلها !» --- يلمح إلى أن آنا ، عـلى صورة ممـاثلة ، قد أخذت بزمام الأمور . إنه لحق ، إن رسم تولوستوى لشخوصه يجعل هذا التلميـح أمراً محتوما --- هناك احتمال اقتراف الأنتحار ، كما قد شعر بعض النقاد الإنجليز --- ومع ذلك فهو محتم بالقضاء والقدر كانتحار أما بوفارى .

ولقد أضاف تولوستوى شخصية ليفن ، لكى يهرب بدون شك ، من حقيقة الرواية وواقعها . ولكراهيته الغريزية لعناصر الحيلة فى القصص -- اخفاء المؤلف لنفسه وستر علاقته الشخصية بالعمل ---- فقد مدد شخصية ليفن إلى صورة قيد البحث لم يفصل فيها بعد حتى يستطيع أن يجعل من حياته الشخصية شيئا واحدا دون ادعاء ، كما قد فعل مع اولينين فى رواية «القوزاق» ومع آرتينيف فى «الطفولة» ، و «الصبا والشباب» . فان ليفن هو الذى يحرر الرواية من نفسها . ومن خلاله ، نجد لنا مهرباً من الرواية للعودة إلى الحياة . ومن أجل حكاية لا مهرب منها ، تكون فيها صلة تولوستوى بالبطل واضحة ، وفى الوقت نفسه غير معلنة كما هى الحال مع شخصية أنا ، يجب علينا أن نعتمد على المدة المتأخرة وعلى رواية «الأب سرجيوس» .

---

(١) سيريذاتى : متعلق بسيرة المرء الذاتية أى بقصة حياته مكتوبة بقلمه .

والمسودة التى يحتمل أن تكون الأولى تبدأ بداية مختلفة كل الاختلاف عن الرواية المنجزة نهائيا ، كما يحتمل أن يكون القصد منها أن يشكل المشهد الافتتاحى فيها . إن الجملة الأولى فيها تعيد إلى الأذهان عبارة بوشكن . «بعد الأوبرا ، تجمع الضيوف فى منزل الأميرة فراسسكى الشابة» . إن المأدبة لتشبه تلك التى أقامتها الأميرة بيتسى فى الفصل السابع من رواية «آنا» ، فيما عدا أن المضيف والمضيفة شابان بدلا من أن يكونا نصفين . . ويجرى الحديث بذكر كيتى . وتعجب المضيفة وتتساءل بصوت مرتفع عما إذا لم يكن قد وقع شىء ما بينهما وبين آنا . وفرونسكى (يشار إليه كجاجن أيضاً) معروف بأنه عاشق لكيتى ، وهذا يوحى بأن آنا تحاول أن تبعده عنها . إن الحديث شائك وتلميحى[1] . «ومن الطبيعى أنهم قد تحدثوا عن اشخاص معروفين لهم جميعا ، ومن الطبيعى «سواء بسواء» أنهم كانوا يتعرضون لهم بقالة السوء : فلم يكن لديهم شىء آخر يقولونه ، مادام السعداء لاتاريخ لهم» . تقول المضيفة إن آنا ليست جذابة ولا فاتنة بكل تأكيد ، ولكنها كانت تقع فى غرامها لو أنها كانت رجلا . وعلق أحد الساسة قائلا بأن الوقت قد حان لتكون بطلة رواية والا فلن تبلغ أبدا هذه الأهمية فيما بعد .

يدخل ستيفا ، وهو معروف للجمع من قبل ولكن استهلال حواره لم يكن بارعاً ولا مصقولا . ولما كان متهماً بأنه زوج سيء ، فهو ينفجر ضاحكا ويقول إنه يجب ألا يبعث أحد الملل فى نفسه . «نحن الرجال جميعاً سواء ، يا سيدتى الكونتيسة . وهى دائما غارقة لرقبتها فى الشئون المنزلية كما تعلمين - الأطفال ، والمدرسة ، وهلم جرا . ولا تشكو» ثم يظهر فرونسكى . ونعرف لفورنا كل شىء عن ذقنه ، فهى زرقاء غامقة على الرغم من أنها قد حلقت لتوها ، واسنانه قوية ، ورأسه كاد أن يكون أصلع ولكنه جميل التكوين ، ذو حليقات شعر أسود فاحم على مؤخرة عنقه . ويتفق مع ستيفا على العشاء معه فى اليوم التالى . ويظل ناظراً نحو الباب لا يتحول عنه . . . . .

لقد كانا بالتأكيد زوجين غريبى الأطوار . . كان شاحب الوجه مجعده ، يبس عوده تماما . أما هى فقد كانت ذات جبهة خفيضة وأنف قصير يكاد يكون خانسا[2] ، وكانت ربلة إلى حد بعيد جداً ، على نحو جميل - لو أنها تجاوزت ذلك قليلا لبدت رهيبة . وأنه لحق . أنها بدون الرموش السود العظيمة التى جعلت عينيها الرماديتين رائعتين ، والحليقات الفاحمة من شعرها فوق جبينها ، ورشاقة حركتها القوية النشيطة مثل تلك التى يتمتع بها أخوها ، والقدمين واليدين الصغيرتين لبدت بشعة المنظر بكل ما فى الكلمة من معنى .

---

(١) تنويهى أورمزى .
(٢) الخانس : مرتفع الأرنبه (صف للأنف)

لقد تحدثنا عن آل كارنين ! فاذا ما كان تولوستوى قد أبقى على هذه الفقرة ، ولو فى صيغة محورة ، فهل كان يصبح فى مقدورنا أن نتغلب أبدا على الصدمة ؟ كان يجب علينا أن نرى هذه الصورة الصغيرة التى تشبه الصورة التى رسمها رينوار (١) ، هذه القطيطة الممتلئة ، على امتداد البقية الباقية من الرواية . ولأصبحت هى وفرونسكى وكارنيين مثل بقية القاطنين الفاتنين ولكن الخياليين هونا ما ، للغاب(٢) الاجتماعى الأعلى . إنها لمثل جدير بالملاحظة على فجاجة الطريقة ولكن الأولية عند تولوستوى لتظهير(٣) الأشياء . إنها تتسم بحيوية ثاكرى أو بيزمسكى ولكنها بالتأكيد لا تفضلها .

وعلى الرغم من الجملة الافتتاحية البوشكينية(٤) فإن تولوستوى كان قد مزق مسبقا رقية القصص البوشكينى . وهذا يعتمد على خليط رائع من البساطة والاقتصاد بدون تطهير . وعلى النقيض من ميرميه ونثر القرن الثامن عشر القصصى ، الذى يشبهه من بعض الوجوه ، فهو صريح وقوى . إن تعاطف بوشكن الكامل -- ولكنه إن جاز التعبير غير معبر عنه بكلمات -- يجعلنا على صلة حميمة بشخصياته بدون تصويره لها . إن تولوستوى يجب أن يصور : وهو قطعا يتلهف لذلك ، ولكن هذه المسودة المبكرة تبين لنا مدى أهمية الواجب الذى يحتم عليه إدخالنا أولا فى صميم شخصياته الرئيسية . إنه لحسن جدا من جميع النواحى لهؤلاء الذين ينتمون إلى «الملأ(٥)» : لكاروجين ، وحتى لكارينين ، أن يكونوا فى نظرنا ، كما يبدون لنا أولا ، ولكن الأمر يختلف بالنسبة للأشخاص الأساسيين . ويعبر تولوستوى عن هذا الفرق فى تعليق فى الرواية المكتملة عن آنا . «إن سحرها يكمن على وجه التحديد فى حقيقة أن شخصيتها تبرز ظاهرة التفوق مستقلة عن ثيابها . لم تكن قط تبرز على جسمها» . وإذا ما كنا هنا نعنى «بالثياب» «المظهر الخارجى» فنحن نرى أن تولوستوى يعرف جيد المعرفة ما الذى يجب عمله . ولكن من الطبيعى أن الشخصية الكاملة يمكن معالجتها على يدى كاتب روائى كما يعالج تولوستوى المظاهر الخارجية فى مسودته الأولى . ولعل فلوبير لم يكن قد عرف لون عينى إمًّا ، ولكنه لا يتركنا فى شك من أمرنا فى أنه على علم بكل شىء عن شخصيتها . وهو يطوف بنا فى جنبات الصالون فى المخطط الأول للرواية . وهذا ما يفعله بروست بشخصياته . ونحن لا يغرب عن بالنا أن شيئا ما يعرض علينا ، وأن هذه هى قوة الممارسة وفعاليتها ، ومن ثمّ تجىء كآبتنا المتزايدة باضطراد إذ يستمر وصف إمًّا

---

(١) اوجست رينوا (١٨٤١) : احد المصورين التأثريين .
(٢) الغاب موطن يتنازع فيه البقاء بوحشية وقسوة ويقصد به هنا المجتمع المتمدين المعاصر .
(٣) التظهير رد الشىء ظاهريا أى تجسيده فى صورة ظاهرية .
(٤) نسبة إلى بوشكن .
(٥) الملأ : اشراف القوم وسراتهم .

بتفصيل شديد . ولكن الشخصية مع تولوستوى يجب أن تبرز من الوصف والتحليل كما برزت شخصية آنَّا من ثيابها .

وكيف، يتحقق هذا ؟ إن تولوستوى فى مسودة[١] الكتاب المؤقته جعل آنا جميلة بشعة[٢] تسترعى انتباه الرجال على الرغم من كونها ممتلئه الجسم جدا وليست مليحة . وفى لحظة واحدة يجرب خطة أخرى فجأة . إن تاتيانا سيرجيفنا (كما تسمى الآن) ترتدى ثوبا أصفر مزركشا بشريط زيتى[٣] من المخرمات ، له فتحة حول رقبته أكثر اتساعا من أى ثوب آخر فى الحجرة ، ويوجد تباين مشير بين هـذا «الكستم[٤]» وبين الحلاوة الخالصـة لبشرتها الجميلة ، وعينيها ووجهها . ومرة ثانية يظهر شبهها بأخيها ، وبصورة أكثر روعة إلى حد ما . وإنه لمن المؤكد أن هذا الشبه هو الذى زود تولوستوى بمفتاح طريقته النهائية . يجب ألا تقدم لنا آنا حتى نصبح على معرفة تامة بأخيها : فلعلنا نراها أولاً ونفهمها من خلاله . إن الميزة الخاصة التى أتيحت لتولوستوى ليبدأ بشخصية ستيفا أو بلوسنكى ، هى أن طبيعته ، والطبقة التى وضعه فيها لا تتطلب تمهيدا ولا إضافات لمختلف التفاصيل الضـرورية إلى خلفية الصورة . ففى لمح البصر ندرك من هو ، ومثل جميع أصدقائه وزملائـه -- حتى النادل التترى الذى يحضر له المحار[٥] -- نقف وننظر إليه بسماحة يعبر عنها ابتسامنا . إن فتنته الجسدية تؤثر فى الناس كشىء حقيقى . إن تولوستوى يجعلنا فعليا مثله تماماً -- إنه لموقف نشعر فيه كما لو كنا نحن أنفسنا نصحو من نوم على الأريكة المراكشية فى حجرة ارتـداء الملابس بعـد حلم ممتع -- إنـه شديـد الشبه بهـذه الأحلام فى روايـة «الحـرب والسلام» ، ومختلف تماماً عن الحلم المروع الذى ستراه أخته فى نهاية الكتاب .

كان يوجد حفل عشاء فى دارمستادت -- لا ، ليس فى دارمستادت ولكن فى مكان ما فى أمريكا . آوه نعم ، دارمستادت كانت فى أمريكا ، وكان آلابان يقيم الحفـل . وقدم الطعام على موائد زجاجية ، نعم ، وغنت الموائد أغنية[٦] (كنـزى) . . . . لا ، ليست (كنزى) تماما ، ولكن شيئا آخر أحسن من ذلك . ثم كان هناك بعض أنواع من قنينات الشراب الصغيرة التى كانت فى الحقيقة نساء . . . . . .

---

(١) المخطط أو المسودة الاجمالية ويطلق عليها «اسكتش»

(٢) jolie laide

(٣) الدانتل

(٤) ثوب نسوى مؤلف من سترة وتنورة (معربة)

(٥) من الرخويات البحرية – أم الخلول .

(٦) المصنوعة من المراكش وهو جلد فاخر منسوب إلى مراكش يتخذ من جلد الماعز .

وعلى حين فجأة نتذكر معه الجلبة الرهيبة التى جرت فى الليلة الماضية ، حينما اكتشفت دوللى أمر مربية الأطفال ، و «هناك حدث ما يحدث لغالبية الناس حينما يضبطون على غير توقع متلبسين بارتكاب فعل مشين» . ولم يكن لديه الوقت لينتحل السمة اللائقة بالموقف الذى كان فيه ، وعلى غير إرادته (الفعل المنعكس للمخ ، كما اعتقد أوبلونسكى ، الذى كان مولعا بعلم النفس) ابتسم ابتسامته الرقيقة المألوفة التى كانت حينئذ ابتسامة ساذجة .

وحينما نجح تولوستوى للمرة الأولى فى الوصول إلى فكرة البدء بشخصية ستيفا ، فإنه قدمه لنا فى معرض للماشية فى حديقة عامة بموسكو ، حيث كان آورد ينتسيف (ليفن) ، «وهو خبير زراعى ، وأخصائى بالألعاب الرياضية الجمبازية ، وألعاب القوى ، ذو وجه روسى» ، يعرض بعضا من ماشيته . وكان على الاثنين أن يرحب كل منهما بالآخر ويتحدث عن كيتى . أما فى النسخة النهائية ، التى يظهر فيها ستيفا وهو يستيقظ من نومه ويرتدى ملابسه ويذهب إلى مكتبه ، فقد جاء مؤخرا ، ثم مؤخرا أيضا بعد ذلك جاءت الحكمة[1] الشعرية الافتتاحية عن الأسر السعيدة وغير السعيدة . إن قوة الفصل الأول تتمثل فى أنه يقدم رجلا يتلاءم مثاليا مع المنهج الذى يقدم به تمثيلية أو مسرحية ، والذى يعطى ذلك المنهج مسوغا رئيسيا مطلقا وسندا لا يتداعى فى الكتاب كله من أوله لآخره . إن أقل وظيفة من وظائف ستيفا لا تجعلنا نشعر بأننا نعرف كل فرد ، وبأن كل شىء يخص هؤلاء الأفراد واضح تماماً . وبخاصة كل شىء عن أخته .

ويقوم ستيفا بدور آخر فى الكتاب لا يقل أهمية . هذا الدور يرمى إلى أن يجعلنا نندمج فى موقف مرتكب الزنا إندماجا عاطفيا وثيقا كأننا وهو شخص واحد ، منذ البداية كما يحدث لو كنا فى مسرحية . إن التعاطف العاجل وغير الإرادى الذى نستشعره معه – ربما لأنه تماثل أكثر تعاطفا ولأنه شىء مادى أكثر منه معنوى – سوف يلازمنا فى جميع مثل هذه المواقف جميعاً فى كل مكان من الكتاب . وهو يجعلنا نتحقق ، أيضاً ، من أن ما هو عند شخص بالذات (شريك ، وليس مشاهدا) مجرد سوء طالع ومصدر إملال ، يمكن أن يكون مميتا لآخرين فإن عالم «آناكارنينا» لم يخل من كل ما هو دائم فحسب ــ فلا يوجد شىء ينظر إليه شخصان نظرة واحدة بالطريقة نفسها . وآنا لا تستطيع أن تنظر إلى عار أخيها بالاشمئزاز نفسه والبؤس مثل دوللى ، لا لأنها ذات تعاطف غريزى معه (العار) ولكن لأنها تراه من راوية مختلفة . إن آنا نفسها ستكون موضع عطف دوللى وكيتى فى نهاية الكتاب ، وقبيل انتحارها مباشرة ، حينما كانت كل منهما تقول مشيرة للأخرى : كم هى جذابة وفاتنة ومع ذلك فكم هى مثيرة للشفقة باعثة على الشجن . إن انعزال وجهة النظر ليست بارزة ،

---

(١) حكمة معبرة عن فكرة ما بطريقة بارعة أو موهمة للتناقض .

مرعبة ورفيعة . وبشخصية ستيفا يرفع تولوستوى خبرته فى جعل الفرد يبدو فى ضوء وجهة نظره الشخصية فى أرفع درجات الفن . وعلى الرغم من أن من المحتمل أن حياته - الجنسية أكثر تعقيدا وقذارة من أية شخصية أخرى ، فهى تبدو لنا طاهرة لأنها تبدو له كذلك . وهو مثل راع من عصر الملكة اليزابث يقدم عقدا من المرجان إلى راقصة باليه ، «وقد توسل بكل وسيلة فى ظلام المسرح فى رائعة النهار ، أن يقبل وجهها المليح» . وأكثر من ذلك لا نرى شيئا .

إن دور ستيفا المشهدى يرد مع غيره من الردود ، على النقد الذى وجهه بيرسى لابوك فى كتابه «صناعة القصص» ووجهه له أيضا آرنولد[1] بنت . إن العيب الرئيسى فى الكتاب ، هو من وجهة نظر الأول ، تقديم شخصية آنا ، وهو عيب لم يكن بوسع تولوستوى أن يتحاماه إذا ما كان قد عقد العزم على التمسك بالخطة المشهدية» . ولكن تولوستوى كما قد رأينا ، كان يرتعد فرقا من الخلفيات : فهى لا تفوح برائحة «الرواية» فحسب ولكن تفوح أيضاً برائحة ما قد حاولت أن أوحى به عن طريق استعمال الإصطلاح «رعوى» . وعلى الرغم من كثرة محاولات تولوستوى التدخل فى شئون شخصه الذاتية وأن يتولى أمر العناية بنفسه ، فهو لا يحاول مطلقا أن يعنى بالحياة الماضية لشخصية ما .

ولا يوجد استثناء لهذا فى روايتى «الحرب والسلام» و«آناكارنينا» . فإن تولوستوى يبدو أنه يشعر غريزيا بأن ماضى حياة الشخصية ضرب من حقيقة ، حقيقة ليس من حق المؤلف أن يمتلكها . إن المؤلف يجب ألا يختار أحد الأمرين ثم ثانيهما تأييدا لحجته ، بأن يتملك الماضى والحاضر ، كليهما : إن تولوستوى يقصر نفسه على ما يستطيع أن يفهمه من شخصيته منذ اللحظة التى يبدعه فيها وتقتضى الضرورة كاتبا مثل تولوستوى أن يكتب شيئا ، مثل هذا . ولكن هذا الأسلوب كمنهج له بالتأكيد ما يبرره من وجهة النظر الذاتية . إن منهج دستويفسكى ، وفيه من الغرابة الكفاية ، ليس متباينا ، على الرغم من أنه منهج درامى وليس مشهدى[2] ، وأن اشارته إلى الماضى («كان ذلك قبل أن نعرف ما كان قد حدث حينما كان س فى ص» ، الخ) لم يكن المقصود منها إضافة شخصيته ولكن الإسهام فى الجو الدرامى العام . وفى الواقع يوجد منظر يشبه فيه الروائيان كلاهما شكسبير : إن العمالقة الثلاثة جميعا يستطيعون أن يتجاهلوا دعوى الكاتب الأقل شأنا بضرورة المطالبة بحق الدخول فى الشخصية وما وراءها من دوافع . إن شخصيات شكسبير ، كما قد المعت

---

(١) انه لمن السهل ان نظهر أين يقصر كثير جدا من الروايات العظيمة مثلا ، آناكارنينا ، عن بلوغ هدفها وتكف عن أداء وظيفتها من الناحية التقنية ، وأين كان يمكن ادخال التعديلات عليها اذا ما كان للمؤلف ميزات فلوبير ، وموباسان ، أو حتى تشيكوف («اليوميات» ، ١٩٢٤) .

(٢) مشهدى = مسرحى ، تمثيل .

إلى ذلك من قبل ، مملوءة بالحياة بحيث تظهر ذات ماض ومستقبل لا يشكلان جزءا من هدف خالقها أو متطلبه . وهذا ما تتمتع به شخصيات تولوستوى .

ويكتب بيرسى لابوك قائلا : «إن منهج الكتاب لا ينبثق عن الموضوع : فإن تولوستوى فى معالجته استعمل ببساطة المنهج الذى كان مناسبا لطبيعته ومزاجه وحاجاته بدون النظر إلى القصة التى يريد أن يرويها . » إنه لحق أن تولوستوى بشروعه فى العمل بفكرة الرواية بهذا القدر الكبير ، واستعمال عقدة من أقدم العقد فى المهنة ، يكشف نفسه .

ولما كا برسى لابوك يسلم بالمقدمة المنطقية لكتابه «صناعة القصص» فإن نقده يكون قويا ومقنعا ، على الرغم من أنه يذكرنا بالاعتراضات التى أثيرت حول انتهاك شكسبير للقواعد الدرامية[1] .

بدأها وكأن فصم آنا لصلتها بالماضى هو الذروة التى كان على قصتها أن تتسنمها ، فى حين أنها فى الحقيقة النقطة التى منها تنطلق قصتها صاعدة إلى ذروتها الحقيقية فى كارثتها النهائية . وهكذا فإن الكتاب ليس واضحا ،أومحددا . . . . لم ير تولوستوى أنه فى حاجة إلى أكثر من انطباع شخصى بسيط لآنا ، بالنظر إلى كل ما سيأتى . فليست هى فحسب ، ولكن عالمها ، العالم كما تراه هى ، والماضى كما يؤثر عليها --- هذا أيضا مطلوب ومن أجل هذا لا يأخذ حيطته . فلم يظهر لنا قط كيف وضعت فى مكانها فى حياتها وماذا كانت تعنى هذه الحياة لها . ونتيجة لذلك فإن انفجار الغضب الشديد المفاجىء ليس بذى أهمية ، وليس له حجم حاسم . . . .

وهو يلخص رأيه قائلا : «حتى النهاية ذاتها ، تبقى «آنا» إمرأة رائعة ذات ماض لما يظفر بعد بالتفسير الكامل» .

وحتى إعتمادا على التقنية التى اختارها الناقد ، فهذا ليس صادقاً كل الصدق إذ ماذا عسى أن يرمز إليه ستيفا ؟ إننا نعرف ماضيه غريزيا كما نعرف حاضره . ولدينا أيضا الأميرة باربرا ، عمة آنا وستيفا كليهما ، وهى أيضا - على أنها واحدة من الشخصيات الصغرى - تظهر لتوها واضحة يمكن فهمها . ودوللى «التى عرفت بأنها قد كانت طيلة حياتها متطفلة على الأقارب الأغنياء» ، تكرهها، وتصدم إذ تراها تقيم مع آنا حين يكون فرونسكى «غريبا تماماً عنها» . إن وجودها يوحى بلون الخلفية التى كانت «آنا» قد عرفتها جيدا فى حداثتها .

---

(١) كان شكسبير اول من ثار على الوحدات الدرامية الثلاث : وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الموضوع ، باستعمال المنظر من بدء المسرحية إلى نهايتها وتحديد زمن المسرحية بيوم واحد أو الزمان الذى يستغرقه آداؤها على خشبة المسرح واستعمال عقدة واحدة فقط بدون أن يكون معها شىء آخر غير متصل بها .

إن دنيوية[1] تولوستوى واسعة الإدراك وشاملة شمولاً مطلقا ، وهى أفضل وأكثر كمالاً لأن هناك ما يدل عليها لا ما يعبر عنها . (وهي دنيوية تختلف عن دنيوية بروست) . إن من الواضح أن أسرة آبولونسكى - وهى تحمل شبها قليلا من أفراد أسرة الكوراجين فى رواية «الحرب والسلام» ، على الرغم من أنها تنتمى إلى أرفع طبقات المجتمع (وهو أول ما يلحظه فرونسكى فى آنا) - لم تكن لها التقاليد الراسخة الوطيدة المسلم بها جدلاً فى أسرات روستوف وليفن وشتشير باتسكى . فقد كانوا يكسبون معاشهم بأساليب بارعة إلا أنها لم تكن دائما شريفة أكثر مما كانوا يفعلون بحكم العادة . ونستطيع أن نرى ستيفا يعيش هذه الحياة فى كل الكتاب حتى هذه اللحظة ، حينما - وأخته قد ماتت - يبعث برسالة إبتهاج بالنصر ، وإن كانت متأخرة ، إلى دوللى ينهى إليها فيها أنه قد نجح فى الحصول على الوظيفة ذات الربح فى مجلس للمديرين . ومن الواضح ، سواء بسواء ، إن أسرة فرونسكى كانت أكثر شبها بآل آبولونسكى منها بالآخرين . إن والدة فرونسكى صورة دقيقة ذات سناء يبعث الرعدة فى الأجساد . - إمرأة واسعة الخبرة بالحياة ، أوتيت الإحساس الرزين السليم لترى أن الأمور جميعها تسير سيراً حسناً ، ولكنها ترى أن هذا اللون من الهيام قد يحطم أبنها . وليس هناك ما يوضح الرؤ ية أكثر من الانطباع الذى تتركه فى نفوسنا عن مشاعرنا حيال آنا بعد رحلتهما الليلية بالقطار معا ، حينما يقابل فرونسكى أمه فى المحطة . إنها ترضى عن آنا ، ولكن سرعان ما تدرك وضعها الشرعى كتهديد ، لا - كما كانت هى نفسها - كأمرأة تحب العلاقات الغرامية القصيرة الأجل ، ولكن كأمرأة تعتقد دون ترو وعن جهل بالهيام .

تزوج ستيفا وبنى بأسرة وطيدة مستقرة فهذه هى وسيلته فى الخلاص . ومهما حاول أن يخدع دوللى ويفقرها فهو آمن فى كنفها وبرعايتها ، كما أنه لن يتحقق تماما قدر ما تدين به منزلته الرفيعة التى لا تتغير وشعبيته إلى استقرار صلاته الأسرية . كانت أخته أقل منه حظا بكثير . فلم تكن قد اوتيت من الذكاء الطبيعى فى تدبير شئون المنزل أكثر مما اوتى أخوها . وهذا بلا شك لأن الأسرة لم تكن لها تقاليد محفوظة بالغريزة ومتوارثة فى البيت . ومن الواضح أن تلك الأسرة قد وجدت لها شريك حياة طيبا - رجلا بليدا على الأصح ، الا إنه حسن الطلعة جدا ، قدر له أن يتقلد أسمى المناصب . ومما لاشك فيه أن الأميرة باربرا - وربما غيرها من الأسرة أيضا - قد توقعوا فرصا ممتازة لكى ينالوا مالا ويحصلوا على مناصب . وآنا - حميمة ، مفعمة بالأمل ، والاقدام وميالة إلى الاسعاد - ستكون راغبة فى العمل والاستجابة . أما كارنين - وهو طموح وقادر - فرجل بدون خلفية ويجب على آنا أن

---

(١) الدنيوية : الانهماك بالشئون الدنيوية (على حساب الشئون الروحية) .

تنشيء البيت ، وهو الأمر الذى لا تستطيعه الآن . كما لا تستطيعه بعد أن رحلت مع فرونسكى . إن دوللى تكتشف فورا أن آنا تبدو كغريب فى منزلها الشخصى ، كما قد اكتشفت ذات مرة أن أهل بيت كارنين لم يكونوا ليبدوا حقا كأسرة ، وأن آنا قد عظمت كثيرا من دورها كأم . ان فرونسكى هو الذى يدبر كل شىء ، فيلقى نظرة عجلى آخذا كل شىء بعين الاعتبار وهو يجلس إلى المائدة ، وينظر إلى كبير الخدم ليلفت نظره حينما ينظر تجاهه . ان فرونسكى ، كما اتذكر ، لم يذق قط طعم حياة الاسرة ، وهو الآن منهمك فى هذه الحياة بطريقة خيالية من الحماسة عطفا وجريا مع الوجدان ، دون أن يكون معه أحد يجسد له كيف تسير الحياة طبيعية وفى بساطة .

فى مسودة باكرة يقترن الزوجان بعد طلاق آنا ، ويرزقان بطفلين ، ومما هو جدير بالاهتمام أن فرونسكى أعطى فى هذه النسخة خلفية أسرية اكثر استقرارا ، ومن أجل هذا السبب نفسه ، قدمه لنا المؤلف عاشقا لكيتى وعلى وشك أن يتقدم لخطبتها . ولقد صور تولوستوى أيضا كدره ، لأن أطفاله من آنا لا يمكن أن ينشئوا كما نشأ هو - لقد اجتث نفسه من الجذور التى كان يجب ان تنمو عن طريقه إلى حياة اسرة جيل جديد تقوم على الأسرة القديمة . فلو أن تولوستوى قد بقى ملازما لحظة اعادة زواجهما ، لبقى الزوجان منفصلين بالخلفية الأسرية المختلفة لكل منهما ، لأنهما كانا يسعيان إلى أن يتحدا معا بالحب فحسب . وبهذا الرباط بوصفه رباطهما الواضح الضرورى ، لم يكن بمقدور خلفية أى منهما أن تساعدهما ، ولوجه التناقض بينهما الأمور الوجهة السيئة فى النهاية .

ويبدو لى أن أمثال هذه الأشياء ، موجودة وظاهرة فى الرواية ، وتزودنا بتاريخ كما نفهم التاريخ فى الحياة : ليس مجرد شىء يقال لنا ببساطة ، كما هو ، ولكنه إلى حد ما شىء نكتشفه ونستنبطه لأنفسنا . فإذا لم يكن تولوستوى «قد رأى أن ما يحتاجه أكثر من ذلك ، أفلم يكن هذا مرجعه إلى أنه افترض أن القارىء سينهض بنفسه بهذا العبء ؟ من المحتمل أن يكون قد أخطأ لو أنه كان قد افترض هذا ؟ ولكن كان من خصائصه الفاتنة أن يكتب عن الحياة الاجتماعية والأسرية فى موسكو وبطرسبرج كما لو كانت شيئا عالميا ، وكما لو أن القراء سيفهمون ما فهم هو منها . من المحتمل أن يكون هومير قد افترض الشىء نفسه ، ولكن من المؤكد أن بلزاك وبروست لم يفعلا . إنهما يرياننا عالما خارجيا يخلقانه فى حين أن تولوستوى يشكل جزءا من العالم الذى يصوره . فلو أن بلزاك كان صاحب مصرف لما رغب فى أن يشرح لنا الصناعة المصرفية ، ولو أن بروست كان دوقا لما خطر بباله أن يقودنا بمثل هذا الاستمتاع خلال جميع درجات ألوان الأرستقراطية الفرنسية وظلال الفروق فيها ، أما فى يدى تولوستوى فتصبح حياة الاسرة فى موسكو وبطرسبرج شيئا عالميا وبصرف النظر عن المستوى الاجتماعى فإن بعض الأسر تنحو هذا النحو ، فى حين ينحو بعضها الآخر نحوا آخر : وتؤثر التقاليد الموروثة للحياة الجماعية فى كل منها تأثيرا قويا على مصائر وحظوظ أعضائها فرادى ، حينما يستمر هؤلاء الأفراد فى أن يعيشوا حياتهم الخاصة . ان جين

أوستون ، على غرار تولوستوى ، إعتبرت هذا المبدأ صحيحا وسلمت بـه جدلا . ففى «حديقة مانسفيلد» لا ترينا شيئا عن تنشئة آل كراوفورد ، ولكنها توضح توضيحا تاما كل أثر لعيوب هذه التربية على القرارات الحاسمة فى حياتهم الراشدة .

فلو أن آل رستوف كانوا على غرار هذه الاسرة الوطيدة الأركان ، لأمكننا الاعتراض متسائلين : بماذا عسانا أن نفسر ارتداد ناتاشا الصارخ عن الفضيلة ؟ ومع ذلك فإن ناتاشا كانت فتاة ، جريئة - إن طابع الأساس الأسرى يظهر فيها بعد ، فلو أن بيير بدا غير حميم ولا مجامل مثل كارنين ، لما كان من المحتمل أن ترحل ناتاشا مع رجل آخر . إن «المبدأ» لا يظهر نفسه بالطريقة التى تعد بها فراشك ولكن فى الصورة التى ترقد بها عليه . ولكن كل ذلك - إلى حدما - ثانوى . إن آنا - من غير ريب - ليست نتاج بيت طالح أو منشق[1] . وقد رغبت حين اشرت إلى ما يمكن أن يقال عن قدر معرفتنا بتاريخها المبكر أن اوضح فقط أن تهمة وجود ثغرة فى هذا التاريخ ، أو ما يسمى بالثغرة التولوستوية ، ليس لها ما يبررها . إن الأهمية الحقيقية لا نطباعنا بوجود ثغرة ، يكمن فى حقيقة أن آنا توفق بنفسها إلى الشعورية .

إنها لا تستطيع أن تستعرض حياتها وتتدبـرها فى هـدوء - «وحينئذ يجب علينـا ألا نفعل» . فهى نفسها لا تعرف ما قد فعلت أو ما ستفعل ، لا تعرف كيف وضعت فى حياتها وما تعنى هذه الحياة لها» ، انها تتقبلها قضية مسلما بها إلى أن تقع الأزمة ، فإذا وقعت لم تستطع أن تعيد تشكيلها من جديد ، وهذا يعزى إلى مزاج حياتها من جانب ، وإلى التنشئة من جانب آخر . فهى على قوة اخيها للحياة للحظة التى هى فيها . فإذا ما احطنا بحياتها السابقة وجب ان نعرف (كما يعرف تولوستوى بلا ريب) ماذا عساها ان تفعل . يجب أن تكون ذات تأثير مستمر ، مبهج ، وإلى أقصى حد . ان تولوستوى يبلغ من النجاح هنا حدا يجعلنا نشعر بأن غالبية البطلات الأخريات المشابهات فى القصص «آمنات» بصورة غريبة أو بأخرى . خذ مثلا «ايوجينى[2] جراندیه» المسكينة ، «وأما بوفارى» المسكينة ، و«ايزابل آرشر» ، و«ليلى ديل» - ولكن القارىء لا يستطيع أن يفلت من الانطباع بأنهن ليس لديهن مايزعجهن. فهن موضوعات فى اماكنهن فى رواياتهن باناقة شديدة . حقا ان أشخاصـا كثيرين فى الحياة ، ايضا ، يبدون فى وضعهم فى الحياة مثل الشخصيات فى الروايات ، ويستطيعون - ان جاز التعبير - أن يقدموا خبراتهم الماضية والمستقبلة ، فى وسط خبراتهم الحاضرة ، ولكن «أنا» ليست من بينهم . فإذا كان آل كراوفورد نظيرا انجليزيا للجانب

---

(١) البيت المنشق أو الحزب : أسرة فصل الطلاق ما بين ركنيها فعدم الأولاد فيها الرعاية .
(٢) بطلة رواية تحمل اسمها من تأليف بلزاك .

الأسرى من «آنا» ، فإن النظير الوحيد «لظهورها» المباشر هو شخصية كاترين فى رواية «مرتفعات واذرنج»[١] .

وربما كانت كريسيدا شكسبير ايضا ، فكلاهما تتسم بصفة الحضورية[٢] واللحظية[٣] ، هاتان الصفتان اللتان يمكن أن تكونا مذهلتين تفقدان الإنسان أعصابه «آنا ، أهذه هى أنت ؟» هكذا يسأل كارنين ، يردد صدى صوت ترويليوس شكسبير - «هذا هو ، وليس هو ، كريسيد» - كما يردد أى قدر من الشكوكية[٤] المصابة بالصدمة غير المعينة المصدر فى الحياة الواقعية . ان تولوستوى يوضح لنا الطريقة الجادة الهازلة التى بها نحتفظ تماما بالناس الآخرين فى وعينا اليومى بشعورنا بهم مثبتين فى الحياة وكأنهم مثبتون فى كتاب . ونحن نفترض أنهم سوف يوالون عمل ما اعتدنا أن نراهم يعملونه ، كما نفترض أن «بيبت[٥]» له آمال كبار ، وأن الملك لير[٦] سوف يقسم مملكته تقسيما دائما بين بناته الثلاث . إن الحياة ، فى الواقع ، تعتمد على هذه العملية .

كانت الحياة تواجه كارنين - احتمال وقوع زوجته فى غرام رجل آخر ، وقد بدا هذا له حماقة لا تعقل ، لأنه كان الحياة نفسها . لقد عاش وعمل كل أيامه فى الدوائر الرسمية ، التى تتصل بتأملات الحياة ، وفى كل مرة التقى بالحياة مصادفة وعلى غير توقع ، كان يبتعد عن طريقها . والآن قد خبر احساسا كالاحساس الذى قد يستشعره رجل يرى فجأة ، إذ هو يعبر قنطرة فوق هوة ، أن القنطرة تتقوض تحته ، وإنه يواجه الهوة . كانت الهوة هى الحياة الحقيقية ، والقنطرة هى الحياة الزائفة التى كان كارينين يحياها .

إن ذلك مثل طيب لقرب تولوستوى من ردود أفعال شخصياته . أما أن يكون «يحيا» فى حياته اليومية الرتيبة أم لم يكن فأمر قليل الأهمية والشأن . أن الشىء المهم هو إنه الآن فى مواجهة موقف رهيب غير متوقع يشعر لفوره أنه «الحياة الحقيقية» . انه لم يعتد مثل غالبية الناس «وضع نفسه فكريا وشعوريا فى كائن آخر» . (فى أثناء حلم اليقظة الذى تأخذ فيه دوللى عشيقا لها ، تتخيل باعتزاز ذهول وعدم إدراك ستيفا الذى يتجاهلها كما يتجاهل كارينين آنا .)

---

(١) من تأليف الكاتبة الانجليزية اميل برونتى (٨٨١٨ - ١٨٤٨)
(٢) حضور الشىء فى الذهن .
(٣) بقاء الشىء لحظة سريعة الانقضاء أووجيزة جدا .
(٤) الميل إلى الشك وعدم التصديق .
(٥) بطل رواية «آمال كبار» من أعمال تشارلس ديكنز .
(٦) بطل مسرحية «الملك لير» لشكسبير .

إن «آنا» حالة مشابهة : انها ذاهلة لردود الفعل التى تصدر عنها : امتناعها على كل من يريد النفاذ إلى داخلها ، ورفضها لمن يريد فهمها . فقد عدنا لا نستطيع «رؤ يتها أكثر مما يستطيع كارينين أن يراها . وعند عودتها من المأدبة التى التقت فيها ثانية بفرونسكى (المأدبة نفسها التى تظهر فى المسودتين الافتتاحيتين المحتملتين) ، «كان وجهها يشع بتورد نابض بالحياة ، ولكنه لم يكن بالتورد البهيج - كان يشبه توهج الحريق فى ليلة ظلماء» . إن هذا التشبيه واحد من أحسن تشبيهات تولوستوى ، يرينا كيف كان على صواب فلم يستبق تلك الانطباعات الجسدية الأولى لآنا - الكتفان الممتلئتان ، روح المرأة «الجميلة القبيحة» . . . . الخ . فكلما زادت غراما ، قلت رؤ يتها وضوحا ، فى أعيننا وأعين الشخصيات الأخرى .

إنها تبدأ بأن تكون مركزا للانعزال والزيف . هكذا تصبح فى عينى كيتى ، التى أطنبت كثيرا فى الثناء عليها واعتقدت أنها ستظهر فى الحفل الراقص وهى فى ثوبها الأرجوانى الفاتح ولكنها ظهرت مرتدية الثوب الأسود ، الذى بدأ للتو أنه الزى المناسب وأصبح من المستطاع آنئذ وصف كتفيها وشعرها «على الرغم من أنها لم تكن هى التى أرتدت الثوب الذى يكشف عن نحرها وصدرها أكثر من غيرها ، ولكنها كانت سيدة أخرى تحضر الحفل تدعى مدام كورسوفوفا» وكان فيها شىء متألق عديم الرحمة . إن كيتى لا تستطيع التحدث إليها أكثر مما فعلت ، وهى أيضا لا تستطيع التحدث إلى كيتى . إن اليد الموضوعة على كتف فرونسكى ليست هى «اليد الصغيرة النشيطة» التى كانت قد واجهت دوللى . كان الأطفال فى الصباح يمجدونها ، أما فى اليوم التالى فيبدو أنهم قد نسواعمتهم الجديدة ولا يبالون بها .

ومرة أخرى يقوم ستيفا بعمل الفهرس لها . وحينما يلقاها فرونسكى لأول مرة يبتسم لسحرها وفتنتها على كره منه ، كما يفتر ثغر كل من يقابل ستيفا بلا ابتسامات . إنهم سوف يستمرون دائما فى الابتسام لستيفا ، أما «آنا» فقد أصبحت شخصا مختلفا ، وفى أثناء الحفل الراقص يرنوفرونسكى بنظرة ذليلة كنظرة الكلب . إن كيانها كله الآن يبدو غامضا وغير معروف سلفا ، مثل النار أو الماء : إن ثبات الأخرين ، ستيفا وكارينين ، وخادمتها انيوشكا («تغفو ، ويداها العريضتان ، وثقب فى أحدى فردتى القفاز ، وهى تمسك الحقيبة الحمراء فوق حجرها») تساعدنا على أن ندرك ونعيش العنصر الغريب . وبعد عودة ليفن إلى الريف - بعد ما أخفق مع كيتى - يبتهج ، يفكر مليا فى أنه «كان نفسه ، وأنه لا يرغب فى أن يكون أى شخص آخر» . إنها الذريعة التولوستوية العظيمة والسلوى ، الرضا - الذاتى لرواية «الحرب والسلام» ، ولكن الوضع مع آنا تحطم تماما . وتتساءل وهى فى القطار : «هل هى أنا ، أنا نفسى ، أو شخص آخر ؟» . ان القطار ، والعاصفة والثلج الصارخ ، تكتسحها بعيدا عن سعادتها فيها قد أعدت لسفرتها ، مثل الحقيبة الحمراء التى صنعت منها وسادة ، ومدية فتح الخطابات ، والرواية الانجليزية .

قرأت «آنا» وفهمت ، ولكن لم تكن فى القراءة متعة ، يعنى متابعة انعكاس حياة الناس الآخرين . كانت متشوقة جدا لتعيش نفسها . وحينما قرأت كيف كانت بطلة الرواية تتعهد رجلا مريضا بالعناية ، أرادت أن تجول حول حجرة - المريض بخطوات صامتة (غير محدثة صوتا) ، وحينما قرأت عن عضو فى البرلمان يلقى خطابا ، رغبت فى أن تلقى ذلك الخطاب ، وحينما قرأت كيف أن لايدى مارى كانت تخرج للصيد بكلابها ، وكيف كانت تضايق أخت زوجها ، وأذهلت الجميع بجرأتها - أرادت أن تفعل كل ذلك بنفسها . ولكن لما يكن هناك ما تفعله ، ولهذا أرغمت نفسها على القراءة بينما يدها الصغيرة تعبث بمدية فتح الخطابات الناعمة .

إن الحفل الراقص ، والعاصفة ، وعودة «آنا» إلى بطرسبرج ، مثيرة كلها فى توكيدها . الاستعارة ، والنظرة النافذة ، وموضعة [1] حالة كان هو نفسه يصبح باضطراد أكثر ألفة لها - لم يحدث قط أن امتزجت بصورة أكثر روعة من ذلك فى فنه . إن جميع هذه المشاهد الذروية [2] تحفل بالفكاهة . ربما كانت «آنا» قد بدت ظافرة بدون رحمة فى أثناء الحفل الراقص ، ولكنها تبدو مؤثرة مضحكة إذ هى تقرأ روايتها الانجليزية ، أو هى ترقب أذنى زوجها فى محطة بطرسبرج . ومع ذلك فإن ذروة الإغواء هى نهاية الحياة التى تجرى كنبع أوتتوهج مشتعلة كالنار : إنها تشبه تقلص الحقيبة السوداء ، ومواجهة الموت . إن جميع الأشياء تتقلص وتصبح حقيقة واحدة .

قالت : «لقد انتهى كل شىء . لم يبق لى إلا أنت . تذكر ذلك .»

إن اليأس الذى يستولى عليها عند هذا الاكتشاف يبقى معها حتى النهاية ، على الرغم من سعادتها العظيمة اللاحقة وملكيتها ومتعتها . لقد كانت تقارن نفسها برجل يموت جوعا أعطى طعاما ، ونحن نذكر هذا حين يقارن ليفن برجل يموت جوعا فى دكان لعب للأطفال . ومع ذلك خوف تولوستوى من الجنس ، الذى يشبه خوفه من الموت ، لا يبرز هنا : ان اكتشاف ماقد فعلوا هو أكتشاف العاشق فقط ، ونحن نقبل قبولا كاملا أن كل ما يقوله لنا تولوستوى هو رد الفعل عندهم .

إن مايبرز قليلا هو وسائل تولوستوى الروائية . إن العاصفة ، والرحلة ، واللقاء مع فرونسكى ثم كارينين ليست أكثر شبها بالرواية الانجليزية التى تقرؤ ها آنا فى القطار والتى تشبه رواية «آنا كارنينا» . إنها تدفق الحياة وقوتها . ولكن دلائل النحس ليست كذلك

---

(١) الفعل : «يموضع يجعل الشىء موضوعيا والموضعة جعل شىء موضوعيا» .

(٢) الذروية أو الأوجية هى التى تبلغ الذروة أو الأوج .

الرجل الذى لقى حتفه على قضيب سكة الحديد لدى وصول انا إلى موسكو ، أو اختطاط[1] مقيمى السلام» . ولما كان تولوستوى قد عالج هذا الموقف علاجا جديرا بالإعجاب كما هى الحال فى تدخل «آنا» مع دوللى نيابة عن أخيها ، فإنه يتحكم دون شك فى الموقف حينما تستحث آنا دوللى على أن تذكر أن الرجال مهما كانوا فى سلوكهم مع الممثلات وحاضنات الأطفال مدعاة للاشمئزاز ، فانهم لايفقدون أبدا إحترامهم (للأسرة) . كما يظهر أن فرونسكى لا يعمل شيئا أكثر من أن يحتاط للأمر ، فحينما يقابل «آنا» للمرة الثانية فى بطرسبرج لابد أنه كان متورطا فى إنقاذ رفيقين من موقف هزلى . قالت الأميرة بتسى «طوبى لصناعى السلام[2] لأنهم يخلصون» وقد تذكرت أنها كانت قد سمعت شخصا ما يقول شيئا مثل ذلك . ان الفكاهة مرضية وسارة ، ولكن جو الشواهد [3] الكتابية[4] يبدو أنه يطبق علينا - «لقد خلص آخرين [5]. . . . . . . «و» لى النقمة [6] أنا أجازى «ان الأمر متروك لستيفا لكى يبدو هو نفسه تماما فى الدور الخير ، وذلك لأنه قد يأتى من الضرر قدر ما يؤدى من النفع . وفى أثناء حفل عشائه الذى أقامه يبدو إلى حد غريب مشابها «لبطل الرواية ، وتتم خطوبة ليفن وكيتى على يديه فى النهاية وببساطة كما يرضى كارينين و «يعجن كل خميرة ذلك المجتمع حتى كانت حجرة الاستقبال فى مظهر ممتاز جداً .»

تكاد أية مأدبة تظهر جانبا من جوانب قانون تولوستوى جريان قصصه الصافى وتعليقه يبدوان دائما أكثر إمتلاء بالمعانى من مؤثراته المتعمدة ، مهما كانت هذه المؤثرات صحيحة دالة على براعته كأستاذ وفنان مبدع . إن كيتى تجهد مع قطعة من عش الغراب [7] المخلل[8] اذ هى تسأل ليفن عما اذ كان يوجد عنده دببة فى ضيعته ، وكيتى ذاتها بعد الزواج وهى تصلح من شأن نيكولاى المحتضر وتوفر له الراحة ، وتوروفتش الذى ساعد دوللى حينما أصيب أطفالها بالحمى القرمزية ، والذى اغرق فى الضحك حتى أن النهاية الغليظة من ساق الهليون [9] التى كانت بيده تسقط فى صلصة الزبد ، وستيفا واضعا يده لحظة من الزمن على

---

(١) الانتهاج أو الترسم أو الإقتباس .

(٢) النص كماورد فى انجيل متى الاصحاح الخامس .

(٣) الشاهد : جملة أو فقرة مقتبسة على سبيل الاستشهاد .

(٤) الكتابية نسبة إلى الكتاب المقدس ، الإنجيل .

(٥) وكذلك رؤساء الكهنة وهم مستهزئون فيما بينهم مع الكتبة قالوا خلص آخرين وأما نفسه فما يقدر أن يخلصها «انجيل مرقس اصحاح ١٥ - ٣١»

(٦) لأنه مكتوب لى النقمة أنا أجازى يقول الرب «رسالة بولس الرسول إلى اهل رومية الاصحاح ١٢ - ١٩ .

(٧) عش الغراب (عيش الغراب) نبات فطرى .

(٨) المخلل والجمع مخللات - الوسيط ص ٢٥٣ ، ج ١ .

(٩) نبات من الفصيلة الزنبقية تؤكل براعمه الغضة .

رأس نادل الفندق هـذه الحقائق تبـدو أكثر معنى ، كـما تبدو أكبـر أهمية ، من الأنمـاط المجازية ، وبشائر السعد ونذر النحس ، ونظائر إقامة السلام .

وإنه لأكثر معنى ، أيضا ، من ذلك التشابه الأكثر اتساعا بين آراء ليفن ومعتقداته ، وسلسلة الأحداث المتنوعة التى تؤكدها خفية وفى صمت . ولا يبـدو فى رواية «الحـرب والسلام» أن هناك اتصالا يفرض سلفا اتجاها فى الأحداث ووجهة نظر تولوستوى فى هذه الأحداث . إن الحدث ووجهة النظر يلتقيان فحسب فى نجاح تعاقب أحداث الزواج عند الخاتمة . أما فى رواية «آنا كارنينا» فان تطابقهما يفهم ضمنا فى البداية . وحينما نعرف ان ليفن فكر فى الحياة الأسرية بوصفها الشىء الهام حقا ، وتصور المشهد الأسرى فى بيته قبل أن يتصور المرأة التى تقاسمه الحياة فى هذا البيت ، نشعر من خلاله أن التصور ووجهة النظر يسبقان الشخصية والحقيقة . إن ليفن يجب أن يوسع نطاق الكتاب ولا يضيقه ، وهو - بوجه عام - يقوم بذلك ، وهكذا يكسب دوره الحاسم : الصيد والحصد ، والزفاف ، والانتخابات ، كلها ممتازة ، تمثلت [1] فى مد الحياة وجزرها ، ومع ذلك فهى بعيدة بعدا كافيا عن المأساة بحيث تخلصنا منها ، وتختلف عنها اختلافا حقيقا . وعلى الرغم من ذلك ، فعن وظيفة ليفن وموقعه لحكم غير واع ، تصدر الحلول مسبقة فى شكلها التخطيطى ، وهذا أشد خطرا على مجال الرواية من توسل تولوستوى بوسيلة المنهج المسرحى . ومع مافى هذا المنهج من توخى أوجه الحذف فانـه يسهب ويفصل ، والاسهـاب عند تـولوستـوى لاينتهى به إلى السير فى طريق خاطىء - كلما قطع شوطا أطول أجاد وأحسن . إن الأخطار تكمن فى عملية الإختصار والتخطيط الرمزى .

ولكنا نستطيع أن نصبح على وعى بهذه الأخطار ، بواسطة من يشاركـون مشاركـة أصيلة فى الرواية أو بواسطة مانعيها عن طريق ليفن . وعلى الرغم من أنه حدث محورى [2] من حيث هو يعمل باعتراف آنا لزوجها ، فإن سباق الخيل عبر الحقول فى كراسنوسيلو ليس بالشىء الذى له مايبرره فى حد ذاته ، والذى يجب أن نتوقعه ، حينما نأخذ بعين الاعتبار وضع مثل هذه المشاهد العظيمة الأخرى فى تولوستـوى ، مثل جمـاعتى القنص فى رواية «الحرب والسلام» وزمرتى الصيد فى رواية «آنا» ان مصدر الإزعاج يبدو فى أن تولوستوى حاول أن يجعله «الحدث» حاسما [3] رمزيا إلى أبعد حد ، وبليغا إلى أقصى مدى للدلالة على العلاقات التى بين آنا وفرونسكى . وعلى الرغم من أن تولوستوى ذو عبقرية أدبية فان لمسته

---

(١) بمعنى احيائى : يمثل الطعام بعد هضمه .
(٢) بالغ الأهمية .
(٣) قاطع للجدل .

الرمزية آبعد ما تكون عن الدقة ، وأبعد ما تكون عن نمط العمل الغريزى الشعرى الذى يمكن أن يكون فى تورجنيف فى أروع صوره ، أو فى روائيين من نوع آخر يختلفون عن هاردى[1] ، ود . هـ . [2] لورنس . إن الدكتور اف . ادليفيز قد قارن فى واقع الأمر بين المشهد بغير مواتاة بين الأحداث فى روايات لورنس ، وخلص إلى أنه بينها تكون روايات لورنس على صلة وثيقة غريزيا وسيكولوجيا بهدف المؤلف ، فان تولوستوى يمكن أن يضله بعيدا عن مجرى الأحداث فى روايته أى شىء من طراز حديث ، «من دنيا [3] الجمال» .

إن من الأفضل كثيرا لتولوستوى أن أصبح الكاتب الذى هو الآن بصفاته وقدراته ، وياحبذا لو كان الأمر كذلك هنا . ان خيال لورنس يمكن أن يدخر له : فهو لا يتحول إلى عصا صالحة ليضرب بها تولوستوى . فقد قال تولوستوى نفسه أنـه لا خيال لـه ، وأن موضوعيته [4] الهائلة أو واقعيتـه الضخمة لايبـدو أنها تترك إستعمـالنا المـألوف للكلمـة مستقرا . فليس من صفاته أن يصور لنا الخلق اللاواعى تقريبا للجو الرمزى الذى نربطه ذهنيا بالخيال الأدبى النابض بالحياة . فسكة الحديد والعاصفـة فى رواية «آنـا» ماهى إلا استثناء جزئى ، وانتحار إمرأة قانطة من الحياة تحت عجلات القطار كان الحـدث الذى بدأت به الرواية ، فإن جعل أول لقاء للحبيب فى محطة السكة الحديدية كان خطوة منطقية ذات تأثير مساو لتأثيرها عند تولوستوى إذا ما تناولها أى كاتب آخر - وهى ليست تولوستية على وجه التحديد . ان عمليات الوصل بواسطة الاستعارة تكـاد تكون بـديلا للخيـال الرمزى ، كأن تولوستوى قد شعر بأن الرواية «المحاولة الأولى التى قمت بها» كانت تتطلب شيئا من هذا القبيل . إن هذه العمليات التى تؤدى وظيفة الربط غير بارعة بصورة متأصلة فى طبيعتها الاساسية ، مثل اللمسات الديكنزية [5] التى يلجأ إليها فى بعض الأحيان حينما يعالج مشهدا بغيضا له ، أو يرسم صورة لشخص غير جذاب جسديا - محامى الطلاق الذى يصيد الفراش ، أو عادة كارينين فى طقطقة مفاصل اصابعه . وهذه الصور ليست خيالية ولا حرفية .

إن المسودات الباكرة لا تترك لنا مجالا للشك فى أن تولوستوى أراد تشابها رمزيا بين مصير «آنا» ومصير فرس فرونسكى فى سباق الخيل عبر الحقـول . إنه لحق أنهما كلتيهـا

---

(١) توماس هاردى : كاتب روائى وشاعر انجليزى (١٨٤٠ - ١٩٢٨)

(٢) ديفيـد هربـرت لورانس (١٨٨٥ - ١٩٣٠) روائى انجليـزى ذاعت شهرتـه بروايـة عشيق الليدى تشاترلى .

(٣) Beau Monde

(٤) الموضوعية أو الواقعية : التزام الحقائق بأمانة .

(٥) نسبة إلى ديكنز .

تحملان اسما واحدا - تانيا . وفى النسخة الأخيرة صار التشابه غير أكيد ، ولكنه ظل موجودا هناك ، وهو يصطدم بطريقة هزلية غير مستساغة - ولكنها غير مقصودة - مع الواقعية الرائعة التى يصف بها تولوستوى الفرس ومدربها .

كانت فرو - فرو متوسطة الحجم ، غير خالية من العيوب . كانت دقيقة التكوين ، وكان صدرها - على الرغم من أنه حسن التقوس - ضيقا . وفخذاها الخلفيتان تستدقان أكثر من المعهود قليلا ، وكانت سيقانها - وبخاصة الخلفيتان - مقوسة إلى الداخل بصورة ملحوظة . ولم تكن الساقان الأماميتان - ولا الخلفيتان - ناميتى العضلات أو قويتين بصفة خاصة ، ولكنها من ناحية أخرى كانت عريضة الخصر بصورة نادرة رائعة ممتازة ، أما وقد غدت ضامرة نتيجة التدريب الصارم فقد بدت أكثر دقة فى بنيانها لأنها بالغة العمق فى عرضها ، ولكنها كانت تتمتع فى أروع صفاتها بخاصية مميزة تحمل الانسان على نسيان جميع عيوبها . كانت هذه الخاصية سلالتها الأصيلة - كان يجرى فى عروقها الدم الذى يكشف عن أصالتها ، كما يقولون فى الانجليزية . إن العضلات ، - وهى تلاحظ بوضوح أسفل شبكة الأعصاب المنتشرة فى جلدها الرقيق المتحرك الذى يشبه الساتان نعومة ملمس - تبدو صلبة مثل العظم . أما رأسها النحيل ذو العينين الواضحتين الصافيتين المتألقتين فقد كان يتسع نحو الخارج حتى يبلغ خطمها [1] منخريها الواسعين القرمزيين . إن منظرها فى مجموعه وبخاصة حول الرأس ، كان مفعما بالحيوية ، وان كان رقيقا . حالما دخل فرونسكى تنفست تنفسا عميقا وتحولت بعينيها الواضحتين حتى أصبح بياضهما محتقنا بالدم ، ونظرت من الجانب الآخر للزريبة [2] على القادمين الجدد ، وهزت خطمها ، وخطرت برفق تبدل قدما بأخرى .

قال الانجليزى : «انظر كيف تبدو قلقة خائفة» .

قال فرونسكى وهو يتجه نحو الفرس [3] ويهدىء من روعها : «مابك ياعزيزتى !»

ولكنه كان كلما زاد منها اقترابا زاد خوفها وقلقها ، ولم تهدأ وتسكن فجأة إلا بعد أن لمست يده رأسها واهتزت العضلات تحت سترتها الناعمة الرقيقة . ربت [4] فرونسكى رقبتها الثابتة ، وأصلح من حال خصلة من شعرها كانت قد تهدلت على الجانب الخاطىء من كاهلها المحدد بوضوح ، وقرب وجهه من منخريها المتسعين الناعمين ، مثل جناح

---

(١) الخطم : أنف الحيوان وفكاه الناتئان
(٢) زريبة للفرس فى اسطبل أو عربه
(٣) وأجد الخيل (الذكر والأنثى فى ذلك سواء) أفراس
(٤) استعمال (على) بعد ربت خطأ

الخفاش . وجعل المنخران المتسعان يشهقان ويزفران الأنفاس بصوت مرتفع ، وأطاحت إلى الخلف إحدى أذنيها المدببتين وجفلت ومدت إلى الخارج شفتيها السوداوين الثابتين تجاه فرونسكى ، وكأنها ترغب فى أن تمسك بكمه . ولكنها وقد تذكرت كمامتها نفتها عنها ، وللمرة الثانية جعلت تخطر من قدم لأخرى من قدميها اللتين صاغتهما أزميل مثال بارع .

هذه الفرس هى التى يقول عنها تشوسر : أكثر الأفراس تمتعاً بصفة الفرس . إن هذا لأروع مثل لقدرة مبتكرات[1] تولوستوى لتكون «الشىء الذى هى عليه فعلاً ، لا شيئا آخر» ، وهذا المثل يوضح لنا السبب الذى من أجله لا يمكن أن تكون «آنا» والفرس مرتبطين مجازياً . إن النسخ الأولى تقدم صلة أولية ، ولكنها صلة درامية فعالة أزالها تولوستوى كلها فى النص النهائى ، بينما هو على كره منه يستبقى روح المماثلة القديم . كانت فكرته الأولى أن تانيا البطلة يجب أن تكون أصلا مسئولة عن الكارثة التى تحل بسميتها الفرس وبلاتشيف (كما كان فرونسكى يسمى أولا) . إنها عاقدة العزم على مشاهدة السباق ، ولكنها قد رأت حلماً رهيباً عن كبوة حبيبها عند السد الرئيسى ، ولذا فهى تقف مع صديق بجانب العقبة[2] الصغرى فى نهاية المضمار[3] . ويقع بصر بلاتشيف عليها وهو يقترب منها ، ويفقده مرآها رباطة جأشه . أن قفزته كانت مبتسرة[4] قليلا ، وفى فقرة مفصلة متقنة يصف تولوستوى باسلوب أكثر إقناعاً مما فى الكلمات القليلة التى سطرها بغير صناعة[5] تدعو إلى العجب العجاب فى النسخة النهائية – كيف تزل الفرس على بقعة وعرة من حلبة السباق إذ هى تهم بالتوقف عند نهاية الشوط ، وتحاول أن تبدل قدميها وتعود إلى وضعها السوى ، ولكنها تتهاوى بثقلها إلى الأرض ، ويندق عمودها الفقرى . وتجرى تانيا إلى بلاتشيف وتسأله إذا كان قد أصابه أذى . ولكنه يخرج من الحلبة وهو يظلع دون أن يفوه ببنت شفة .

إن المغزى نابض بالحياة وواضح . لقد أسهمت تانيا فى أن تجعل بلاتشيف يخسر السباق : وسوف تحطم الآن حياته وحياة زوجها ، وتهدم نفسها حينما ترى أى خراب قد سببته . إن الصلة بين البطلة والفرس لا تهم ، لأن كلتيهما متورط مع الفارس على نحو تتعادل فيه النتائج فى دراما سقطته . إن النسخة النهائية ليست نابضة بالحياة على هذا النحو ، ولكنها أقوى وأكثر فاعلية سيكولوجيا . إنها تتمثل فى الحفاظ على طابع الصلات

---

(١) المبتكر : أثرينم عن عبقرية مبدعة .
(٢) العقبة ، الحاجز ، العائق ، الحائل فى سباق الخيل .
(٣) مضمار (للخيل) .
(٤) مبتسر : حادث أو منجز قبل الأوان .
(٥) المهارة أو الدقة .

الشخصية فى كل صفحات الكتاب ، لأنه بدلا من أن يجمع بين الحبيبين فى صعيد واحد يؤكد أنفصالهما الواحد عن الآخر . إن الفكرة الرئيسية (متضمنة فى الوصف الرائع) هى أن فرو فرو - بعيدة كل البعد عن أن يكونًا أى شبه ، - إن فرو فرو ومصيرها ينتميان إلى عالم مختلف عن «آنا» وعالمها . ففى جو السباق المثير نسى فرونسكى كل شىء عن «آنا» ، إنه ضرب من النسيان الذى سوف يثير غيرتها فى أشر صورها شيطانية فى المراحل المتأخرة من علاقاتها . إن أخفاق فرونسكى وخيبة أمله هما ملك خاص له لا يشاركه أحد فيهما : وقلق أنا وأرتياحها ملك لها أيضا . إن تولوستوى يحمل إلينا إنفصالهما فيما يذكر عن الفرس فرو - فرو ومدربها ، وفى أنشغال فرونسكى بفرسه وغريمه ، ولكنه يؤكده أيضا بوسيلة قصصية بسيطة . فهو يصف السباق مرتين ، أولا حين خاضه فرونسكى ، ثم من وجهة نظر آنا وكارينين كمشاهدين . إن الدراما التى تبقى ليست الآن بين العشيقين ولكن بين الزوجة والزوج ، الذى يرقب هلعها لدى سماعها خبر سقطة فرونسكى ولا مبالاتها بكبوة الآخرين .

إن فرونسكى يتطور دائما فى خلال النسخ الباكرة فى اتجاه رباطة جاش أعظم ، وثقة بالنفس هادئة غير ملتزمة . فهو ، فى الحقيقة ، يتطور لكى يصبح «عاجزاً عن العلاقة الدرامية» . إن آل فرونسكى الأولين مشبوبو العاطفة سريعو التأثر ، كما أنهم قادرون دلالة[1] على إقامة علاقة درامية ودية مع كارينين نفسه كما كانوا على علاقة بآنا . إن إمكانيتهم الدرامية تظهر حتى فى مظهرهم - بلاتشيف الشاب ، كما أنه أصلع وأزرق الذقن ، فهو يضع فى أذنه قرطاً واحداً مفرداً من الفضة : إنها عادة قديمة فى الأسرة . فالإنسان يستطيع أن يتصور صاحبنا فرونسكى يبالغ فى عمل أى شىء مثل هذا . إن بلاتشيف - فرونسكى ليكاد يكون مثل ميتيا فى رواية «الأخوة كارمازوف»[2] - أن حبه يتسم بالصراحة نفسها والوداعة الجسدية غير الحميمة . إن المثلث الغرامى[3] الدرامى لسباق الخيل عبر الحقول ليتكرر فى المثلث الذى يتمثل بين نفسه ، وآنا وكارينين . ولكن تولوستوى فى شخصية فرونسكى النهائية ، قد عاد لشىء آخر أشبه كثيراً بنسخة صقيلة مهذبة ، ماهرة بارعة ، ومفصلة عميقة لرواية «الرجل الزائد عن الحاجة» .

إن ميزة فرونسكى - باصطلاح التحدى البالغ الذروة للمؤلف - هى أنه الشخص الأخير الذى ينطلق إلى أبعد حدود الحماسة بالطريقة التى يسلكها ظاهرياً . إن هيام بلاتشيف - فرونسكى بآنا هو على وجه التحديد ما كان يجب علينا أن نتوقعه ، وأن أى

---

(١) دلالة : اشارة إلى معنى خفى .

(٢) تأليف دستويوفسكى .

(٣) المثلث الغرامى : حب اثنين لشخص واحد من الجنس الآخر وما ينشأ عن ذلك من مضاعفات .

أهتمام به كان يجب أن يكون جماعياً ودرامياً أكثر منه شخصياً جداً وسيكولوجياً . ولكننا بوصفنا قراء رواية أكثر منا مشاركين فى الأحداث ، أكثر شبهاً إلى حد بعيد - إن جاز التعبير - بشخصية فرونسكى النهائية منا بالشخصية الأسبق ، وأكثر استعداداً للدخول فى دوافعه ومشاعره . إن تولوستوى يشعرنا بأنه إذا ما كان علينا أن نذهب إلى حد الحماسة البالغة بآنا فيجب أن نفعلها على هذه الصورة : يجب أن نكون بارعين مثله ، رابطى الجأش مثله ، ونتحقق بعد كل خطوة نخطوها من العمق الذى التزمنا به . أنه بسبب قربنا الشديد منه حينما يكون فى لحظات تقدير ظروفه وتقييمها ، جالساً وقد ارتدى قميصاً نظيفاً صباح اليوم التالى لسباق الخيل عبر الحقول ، لكى يسوى ديونه ويتدبر علاقاته بآنا ، نشعر بأننا مازلنا على مقربة من ذروة إذلاله مع كارينين حينما تكون آنا مريضة جداً ، بل وأيضا محاولته الانتحار . إن سر تولوستوى هنا هو أنه يرغم شخصية غير درامية طبيعياً لتسهم فى دراما ضد إرادتها . وبدلا من أن يكون المرض ومحاولة فرونسكى الانتحار حصيلة طبيعية لمتانة الخلق وذورة لموقف آنا ، أصبح هذا وذاك شيئا لا نتوقعه وبدون نتيجة لأنه (كما يلمع تولوستوى) موقف عاطل من الأهمية الدائمة للشخصيات المشاركة فيه ، وللحياة اليومية كما يجب عليها (الشخصيات) أن تعيشها باستمرار .

إن فرونسكى فى صورته النهائية فى الرواية لا يضم بين ضلوعه دافع الانتحار . إن رضاه الذاتى يتصف بالذوق اليقظ الغريزى الذى يجعله محبوباً وموضع إعجاب . وهو لا يقدر النتائج ببراعة - حقاً إنه يخفق فى أن يقدر فى حياته العسكرية نتائج رفضه لمركز هام . لقد أفترض أن تجرده من الحماس السوقى سوف يزكى نفسه ، وقد حزن إذ وجد الناس يسيئون فهمه . فبدلا من أن يحترم فيه رؤساؤه التماس النفع ونشدان المصلحة العليا ، أفترضوا أنه لا يهتم للأمر ولا يعبأ به . وكانوا على استعداد تام لأن يتركوه يفعل ما يريد ، ويقابل «آنا» فى اللحظة التى يكون فيها دوره فى اللامبالاة قد بدأ يتسرب إليه الضعف .

إن تولوستوى المحلل النفسى لم يكن بمقدوره أن يصف صلة غرامية بدون عنصر الحسبان فيه - وذلك هو السبب الذى من أجله كان على التلقائية الدرامية الباكرة لفرونسكى - بلاتشف أن تخضع لتقييد المعنى . لا يوجد فى الحسبان(١) شىء منفر ، فهو إنسانى فى بساطة ، ولا يحمل فرونسكى على أن يكون غير متعاطف ، ولكنه يدل على السبب الذى من أجله يكون أكثر نجاحاً فى دور العاشق منه فى دور الزوج . أنه يريد أن يتقن كل شىء يعمله ، ولكنه يرى أن عمل الأشياء بإتقان فى الحب يتطلب قوى المهارة عند الجوكى ، وقائد الجيش أو المقامر ، وقدرتهم على التركيز . وعلى الرغم من أنه لا يثق

---

(١) الحسبان : إجراء للحساب ، حساب روية ، تفكير مروى فيه .

فيهم ، فهو يشعر بأن الصديقين الوحيدين من بين أصدقائه ، اللذين يستطيعان فهمه ، هما المقامر باشفين ، والقائد الناجح سير بوخوسكوى ، فكلاهما يستطيع إدراك خطورة الأمر ، «الجدية»[1] ، وقادر على الإدارك من فلسفتهما الشخصية إن هـذه هى طريقة لتحقيق نفسه ، والمجازفة بكل شيء .

ولكن حينما يترك على انفراد مع «آنا» يجد أنه لم يتبق له من قوة هـذه الجدية شيء تنجزه . لقد كانوا يتملقونه بالقول له أن سيربخوفسكوى اعتقد أنه رجل لا غنى عنه ، ولكنه الآن قد أصبح رجلاً زائداً عن الحاجة ، عمله الوحيد أن يستمر فى قوله لآنـا إنه يحبها ، وفى النهاية يكشر تألماً لمجرد ذكر الكلمة نفسها «حب» ، وتكرارها اللاذع المستمر على لسان «آنا» . إن الجانب الحذر النظامى منه ، الذى كان قد أظهر له أن الحب - مثل القوة أو الحرب - يعرض تحدياً عالياً ، يجب أن يكرس نفسه الآن لأدارة شئون الضيعة وللسياسة المحلية ، وحتى هذه النشاطات قد سممتها عواقب المباغته له ، وهو يتوق توقاً شديداً لاية مهنة عادية بعيداً عن «آنا» . إن المرح البريء فى الأنتخابات ، وهذا الحب الكئيب المرهق الذى يجب أن يعود إليه ، يشوهان فرونسكى بتناقضهما ، ولكنه ينبغى أن يرحل ، لذا استقل أول قطار فى تلك الليلة عائداً إلى موطنه .

إن السولوبسية[2] فى رواية «آنا» مبهجة مثلها فى رواية «الحرب والسلام» وهادئة فى إشراق . وفى النصف الأول من الرواية ، على الأقل ، يكون الرجل السولوبسى سعيداً وإذن فهو على حق . ولكن بدلاً من أن يكون هذا الحق الذى هو صاحبه جزءا من النظام الطبيعى للأشياء فإنه يخفى تهكماً عجيباً . وحينما تكون «آنا» وفرونسكى فى أسمى درجات السعادة فى حبهما يكونان وحيدين : نحن لا نرى سعادتهما أبداً معاً ، كما نرى ذلـك فى حالات كل زوجين فى نهاية رواية «الحرب والسلام» . إن فرونسكى يكون فى أسعد حالاته حينما يكون فى طريقه إلى مقابلة «آنا» ، لا هو فى صحبتها .

وضع ساقيه على الأرض ، ثم ألقى باحداهما فوق الأخرى ، وإذ هو يضع ذراعه فوقها أحس بربلتها[3] القوية التى كان قد لحق بها الأذى فى سقطة الأمس ، وحينئذ ، ألقى بنفسه إلى الخلف ، وتنهد بعمق مرات عدة .

---

(١) لما كان تولوستوى معجباً بالكاتب الفرنسى ستندال ، فإنه من الطبيعى أن يميل لأن يجعل فرونسكى كعاشق على النمط الكلاسيكى الذى له كل خصائص ستندال جميعا .

(٢) شرحت فى الصفحات الماضية (المترجم)

(٣) الحماة (بطة الساق) او سمانة الرجل .

وفكر : «ممتع ! أو ممتع !» لقد كان من قبل واعياً فى ابتهاج بجسمه ، ولكنه لم يكن قط قد أحب نفسه ، جسمه ، كما فعل الآن . لقد سره أن يشعر بالألم الطفيف فى ساقه القوية ، وبعضلات صدره تتحرك وهو يتنفس . إن ذلك اليوم الصافى ، الرطيب ، من أيام أغسطس ، الذى جعل آنا تشعر بأنها تشعر بأنها بائسة لاعون لها ، بدا له منبهاً يبعث فيه القوة ، وقد أنعش وجهه ورقبته ، اللذين كانا يتوردان بعد غسلهما ودلكهما . وكانت رائحة اللمعين [1] التى تنبعث من شواربه تبدو طيبة على نحو مميز فى الهواء الطلق . وكان كل مارآه من نافذة العربة ، خلال الهواء البارد ، فى الضوء الخافت ، فى سماء ذلك المساء ، يبدو منعشاً ، مشرقاً وقوياً كما كان هو نفسه . وتألقت شقوق المنازل فى شمس المساء ، وكانت تخوم الأسيجة ، وأركان المبانى الواضحة المعالم ، وأجسام الناس والعربات التى يقابلانها غالباً ، وخضرة الأشجار والحشائش الساكنة ، وحقول البطاطس بحافاتها الحادة ، والظلال الماثلة للمنازل والأشجار والشجيرات وحتى حافات البطاطس - كانت كلها جميلة تشبه منظراً ريفياً حديث التصوير والصقل بالبرنيق [2] .

وحينما رآها ، «سرت رعشة مثل الكهربا خلال جسده ، وبالقوة المتجددة ، أصبح واعياً لنفسه ، وبالحركة المرنة لساقيه الثابتتين حتى حركة رئتيه وهو يتنفس ، وبشىء يدغدغ شفتيه» .

إن غلوفرونسكى فى الثقة بالنفس فى هذه اللحظة مفرط ، سام ، فقد عاد لا يستطيع إنكارها أكثر مما يستطيع ستيفاً أن يمنع تلك الابتسامة البلهاء الرقيقة (حركة منعكسة للمخ) من الظهور على وجهه فى أشد اللحظات مجافاة للمناسبة ، لأن الجسد لدى الرجال فى رواية «آنا» يتقدم فى الطليعة أما المشاعر والأحاسيس فتتبعه ، إن حالة جسم الإنسان الخاصة - وليس شعور الناس الآخرين - تشعره بما إذا كانت التجربة حسنة أو سيئة ، فلدى فرونسكى ، تكون دلالة الحب وضمانه هى الزيادة غير المألوفة فى رضاه الذاتى عن نفسه ، فليست «آنا» هى التى تشعر ، ولكنه هو الذى يشعر بالدغدغة المفرحة فى شاربه . أن الرضا - الذاتى شىء مخز إلى حد بعيد جداً فى رواية «آنا» أكثر مما هو فى رواية «الحرب والسلام» ، وإنه ليبدو محتملاً أنها - حتى فى أكثر لحظاتها هدوءاً ظاهرياً - يكون فيها آنذاك عنصر صارخ من كره الذات . فرواية «آنا» - كما لاحظ دستويفسكى - ليست بحال من الأحوال كتاباً بريئاً ، وكان تولوستوى يشعر تماماً بالقوة الكامنة الهدامة لهذه السولوبسية البهجة .

---

(١) هو البريانتين أو الململع : دهان يلمع الشعر .
(٢) البرنيق = الورنيش .

ونحن نعرف مسبقاً كم تضايق سعادة فرونسكى الهادئة «آنا» . إن يوم الصيف البارد البليل الذى يسحره إلى حد بعيد ، هو فى نظرها مؤذ ومحطم لها . وهى ترغب فى أن يضفى فرونسكى عليها الوحدة المبهجة نفسها التى يحسها هو نفسه ، ولكنها تعلم أنه لا يفعل هذا ولا يستطيع أن يفعله . فكيف يمكن أن تكون هناك وحدة بين شخصين فى مثل هذه الحالات الجسدية المتباينة كل التباين ؟ يجب عليها أن تخبره بأن زوجها يعلم الآن .

فإذا ما أخبرها لدى سماعه هذا الخبر ، فى حزم وعاطفة مشبوبة ، وبدون تردد : تخلى عن كل شىء واهربى معى ! «تركت ابنها وذهبت معه . ولكن الخبر لم يكن له الأثر الذى كانت تريده عليه : ولم يصدر عنه سوى أنه بدا وكأن أمراً ما قد أغضبه .

إنها تعتقد أن هذه القسوة القارسة موجهة إليها ، ولكنها لم تنتج إلا عن تأمله الجاد المقتنع بضرورة المبارزة مع كارينين . إن أسوأ الأمور لديها أن تتحقق من أن رد فعل الخبر عليه ليس تلقائياً .

إنها تدرك لفورها أنه كان قد تدبر هذا بنفسه أولا ، وعرف أنه مهما يكن ما يقول فلن يخبرها بكل ما يظنه ، وأن آمالها الأخيرة قد ضلت السبيل . وليس هذا ما قد توقعته .

إن ردود الفعل عند تولوستوى تلقائية جسدية وغير إرادية فحسب . ومثل ستيفا ، فإن فرونسكى لا يستطيع أن يطرد بعيداً عن وجهه نظرة معينة ، نظرة يتصور بها نفسه وجهاً لوجه مع مسدس كارينين . وحتى قلقه يضايقها ، لأنه مجرد عن الذوق . إنه يعتقد أن أخبارها زوجها شاق مشقة تجشمها عذاباً أليماً ، ولكن ذلك كما تخبره فى جفاف ، قد جاء تلقائياً . وعلى كل فهذا الإخفاق فى أن يقابل أحدهما الآخر أمر لا يلح عليهما باصرار : توجد لحظة واحدة تهز المشاعر فى أعماقها وذلك حينما تخنقها العبرات وهى تقول إنها فخورة بحبه ، و «للمرة الأولى فى حياته شعر فرونسكى أيضا بأنه على وشك البكاء» .

تقفل آنا راجعة إلى بطرسبرج ، ويقع سوء تفاهم آخر : إن كارينين مفعم بالنشاط بعد انتصاره فى أجتماع هام لجمعية ، وآخر شىء يرغب فيه هو الكشف عن أوراقه[1] . إن كل ما يحتاجه فى هذه اللحظة هو أن كل شى يجب أن يبقى على ما هو فى الظاهر ، حتى يستطيع أن يستمتع على الأقل بانتصاره السياسى . وتقول «آنا» مخلوعة الفؤاد إن علاقاتها لا يمكن أن تظل كما هى ، وفى وقت متأخر جداً ، تتحقق من أن زوجها لا يشير إلى ذهابهما إلى الفراش معا ، ولكنه يشير فقط إلى ضرورة مراعاة آداب المجتمع ، وهو يخلط هذا بالكره والسخرية ، وبذلك يتم إذلالها .

---

(١) هذا التعبير مأخوذ عن لعبة البوكر ويعنى : يفصح أويبين (عن الحقائق أو المرامى . . . الخ)

وفى الفصل التالى نعود إلى ليفن ومحارثيه وحقول الدريس ، ونبدأ فى إدراك أن طبيعته تخضع للقوانين نفسها التى تخضع لها طبيعة فرونسكى ، وستيفا . إن فترات شعوره بالنشاط والخفة تخصه وحده ، دون صلة بما يجرى حوله . وحينما يكون مكتئباً يشعر بأن الفلاحين يسيئون فهمه ويكرهونه ، حتى أنهم يحطمون أدوات مزرعته عمداً ولا يبدون رغبة ما فى التحسينات من أى نوع . وحينما يكون منشرحاً يرى مستقبلاً رائعاً ينتظر نظامه الجديد وآراءه . أنه يشعر بالسعادة من أجل كتابه لدى وصول أخيه نيكولاى ، يلفظ أنفاسه من داء السل ، ويشعر بالخجل فى بادىء الأمر من أن يظل سعيداً بينما أخوه يموت ، ولكن نيكولاى يذكره بالموت ضاراً دائماً لا يتوقف أبداً . كما تذكر آنا فرونسكى بالحب ، وبالنتيجة نفسها . ويهاجم أخوه لتوه الآراء الواردة فى كتابه ، لا لأنه كتاب ردىء ولكن لأنه تأليف رجل سوف يستمر على قيد الحياة فى حين أنه هو نفسه يزحف نحو موت أكيد .

أنت لا تريد أن تؤسس أى شىء. أنت تريد ببساطة أن تكون أصيلا"[1] ، كما قد فعلت دائما ، لتظهر أنك لا تستغل الفلاحين وكفى ، ولكن لك آراؤك .

«هل تظن هذا ؟ حسن إذن ، دعنى وشأنى !» قال هذا ليفن وشعر بأن عضلة فى خده ترتعش دون أن يستطيع أن يتحكم فيها .

إن الحياة تطلب من الموت أن يدعها وشأنها . كما أن الغلو فى الثقة بالنفس يطلب من الحب أن يتركه وشأنه أيضاً . ولكن ليفن يستيقظ فى الليل وينظر فى المرآة إلى أسنانه ، وشعره وذراعيه . «إنى أعمل ، إنى أريد أن أعمل شيئاً ، وكنت قد نسيت أن كل شىء سينتهى بالموت .»

لقد أسلفت كيف أن حيوية تولوستوى الضخمة تظهر نفسها باستمرار فى طريقته فى القصص بواسطة قطبين «موجبين» فى حين أن المرء قد كان يتوقع قطباً موجباً وآخر سالباً . وحينئذ فإن الأمير أندرو لا يستطيع أن يجد حبه الأول لناتاشا ، ولكنه يجد أن قد حل فى مكانه لون من الحنان جديد ، رزين مقلق ، أو أن ليفن نفسه لا يشعر بالحب المنتظر لطفله الحديث المولد ، ولكن على وجه التحديد «إحساس جديد مؤلم بالخوف» والشعور بحقل آخر غير حصين من حقول النشاط . «هذه كشوف جديدة وجبوية سوف تتخلى بدورها لكشوف أخرى أحدث عهداً . فالحياة والموت فى رواية «الحرب والسلام» هما نفساهما مثل ذينك القطبين الموجبين . ويبدو أن أندرو يتنقل من واحد إلى الآخر كما يفعل حين يمر بجانب من تجربة إلى جانب آخر . أن الموت بكا[illegible]صف كجانب مختلف من الحياة . ولكن فى

---

(١) الأصيل : المبدع – القادر على توليد المعانى الجديدة .

رواية «آنا» يظهر الموت كعدم حقيقي ، لا يمكن مواجهته ، لأنه لا يقدم شيئا يمكن تصوره بالتجربة . والحب نفسه ليس مختلفاً جداً .

كانت فترة نشاطه وخفة ليفن وهو ينتظر أن يخطب كيتى لنفسه رسمياً . فترة سولوبسية تماماً مثل تلك الفترة التى قضاها فرونسكى فى العربة وهو فى طريقه إلى «آنا» . ولكن لما كان حب فرونسكى خفياً ومن خلق ذاته ، فإن سعادته تبدأ وتنتهى فى جسمه وحده ، بينما بهجة ليفن يشاركه فيها (كما يعتقد) كل من يقابله . أن استغراقه الذاتى لا يقتصر على أن يكون تصريحاً مشاعاً بالسعادة فحسب ولكنه الخاصية التى تسعد الآخرين ، كما انتقلت سعادة روستوف الشاب إلى صاحب الخان الألمانى الذى نزل ضيفاً عليه وكأنى بهما كليهما أرادا أن يهتفا : «ليحى العالم[1] أجمع» . إن النادل فى الفندق يبدو وأنه يستجيب لفرح ليفن الشديد ، كما تنتقل عدوى التثاؤب بين الناس . وتنتقل عدوى السعادة إلى أبوى كيتى أيضاً . «أن الزوجين العجوزين يبدو أنهما قد أصبحا مرتبكين فى تلك اللحظة ، ولم يعرفا ما إذا كانا هما اللذان يهيمان غراماً مرة أخرى أو هى ابنتهما وحدها» . إن فكرة - أنتقال عدوى - الحب فى هذه الفقرة الرائعة التى تهز المشاعر يبدو أنها تتجاوب عن قرب مع معادلة تولوستوى فى كيفية نقل الفن الجيد[2] العدوى إلينا . إن إبتهاج الفنان بعملية الخلق حال سولوبسيه ولكنا نشارك فيها إذا كان ما يصفه عالميا وضروريا .

إن اجتماع ليفن بكيتى محوط بألوان سؤ التفاهم والأخفاق فى وسائل الاتصال وتبادل الأفكار والآراء مثل إجتماع آنا وفرونسكى ، ولكن الناس يتقبلونها بقبول حسن من غير سؤال أو اعتراض ، ويصدقونها ببراءة بحكم الأوضاع الانسانية والاجتماعية الضرورية لاجتماعهما معا . إنهما عاشقان لأن الهوى ضرورة لكى يحققا الغرض من حياتهما . وكلاهما مقتنع بأنه كان من المؤكد حدوث هذا ، وتعتقد كيتى أنها تقول الحق حينما تقول : «لقد أحببتك وحدك دائماً ، ولكن العاطفة كانت تجرفنى . » وربما كان من المحتمل أن تقول ناتاشا القول نفسه لبيير . فمهما كان شعورها نحو آندرواوكوراجين ، أو مهما كان شعور كيتى نحو فرونسكى فإن هذا الشعور لا يمكن أن يسمى حباً لأنه يخفق ولا يأتى بشىء ، بل إن تولوستوى وهو أكثر هدوءاً يكشف فى غير ماحياء مكنون أعماق قلب كيتى «كان الخوف والمذلة من أن تكون عذراء مسنة» . أن ليفن يفهم هذا ، ولكنه بدلاً من أن يظهر أن هذا الدافع ربما كان أكثر أهمية لديها من مفاتن الشخصية ،» فقد كان أيضاً يشعر بالخوف والمذلة . إن هذا الإحساس ينتقل إليه بالعدوى كما تنتقل بهجته فى حفل الخطبة إلى

---

(1) vivat - die ganze Welt

(2) مجازيا .

الآخرين . أن هنالك تهكما مؤثراً فى واقعية الأمر بأن ليفن يحب كيتى أكثر ، من خلال الشعور بأنها لا تحبه كشخص بقدر ما تحبه بوصفه وسيلة إلى غاية ، بينما فرونسكى لا يدرك اشتهاء «آنا» اليائس له شخصياً ، ولكن يرى نفسه يلعب دوراً - دور العاشق المبجل الذى يواجه غضب الزوج الذى جرحت كبرياؤة . إن مهمة فرونسكى المستحيلة هى أن يجسد الحب ، بينما يجب أن يكون ليفن وعاء الحب ونموذجه فحسب .

يجب على «آنا» الحفاظ على كلمة الحب لأنها كل ما تملك ، أنها جسم صلب تدفعه بقوة بين أسنان فرونسكى ، حتى تصبح (كلمة حب) تعنى الموت الذى ستقذف بـه أيضاً فى وجهه . وصف شعورها فى العربة والقطار فى النهاية مشابه بصورة مذهلة فى طابعه وروحه لشعور فرونسكى وهو فى عربته ، وليفن فى الليلة التى قضاها قبل الخطبة . فلكى يقتل ليفن الوقت يذهب مع كوزنيشيف إلى اجتماع بلدية مدينة موسكو .

إن ما بدا لليليفن جديراً بالملاحظة هو أنهم كانوا جميعاً غاية فى الجلاء والوضوح فى عينيه فى ذلك اليوم ، وأنه بواسطة سمات صغيرة لم يكن قد لاحظها قط من قبل يتعرف على روح كل منهم ، وقد رأى بوضوح أنهم كانوا جميعاً رحماء ، و- بخاصة - كانوا جميعاً يحبونه إلى أبعد الحدود .

أما «آنا» فقد مرت بتجربة مضادة . فمن أعماق يأسها تستطيع أن تـرى بوضـوح مساوئهم وأنهم جميعاً فاسدون . «ذلك الرجل يريد أن يشده الناس جميعاً ويكون راضياً كل الرضا عن نفسه» . وتدرك أن فرونسكى لن يخونها ، أو يهجرهـا ويرحـل مع الأميـرة سوروكينا الشـابة ، ولكن هـذا لا يشكل خـلافا . فـإنها ترى أن فـرونسكى يرغب فى الإسترخاء[1] ، أن يكون حنوناً ورب أسرة ، ولكن ذلك فى عينيها سيكون الجحيم ، «لأنه حيث يتوقف الحب يبدأ الكره» . وتتحقق من حاجتها القهرية لتكره فرونسكى على أن يشقى من أجل ما يسبب لها من شقاء .

ويتقبل تولوستوى بهدوئه المألوف الحافز الإنسانى على أن يرد المعاملة بمثلها . فبعد أن رفض ليفن أحس بالخجل إذ تبين أنه كان يسوغ له أن يسمع أن كيتى كانت مريضة «وأنها كانت تعانى» - هى التى سببت له من المعاناة الشىء الكثير . «إن حافز «آنا» هو الحافز نفسه الذى يحرك جلاديها . وكارينين «لا يقر بذلك بينه وبين نفسه» ولكنه يريدها أن تقاسى ، وبتأثير الدين وليديا إيفانوفا يستطيع أن يجعل هذه الرغبة الشديدة موضع الأحترام . أن ليديا إيفانوفا نفسها ، التى تدعى لنفسها القدرة على أن تفهم الفجور ولا تفهم القسوة» ،

---

(١) التماس الراحة أو الاستجمام .

تحقق غرضها الشخصى فى إستجابتها لرجاء «آنا» فى أن ترى ابنها ، «ذلك الغرض الذى كانت قد أخفته حتى عن نفسها» . «أن خطابها قد أصاب «آنا» بطعنة نجلاء فى أعماق روحها .»

إن الانتقام أحد مباحث تولوستوى القصصية ، ولكنه لا يفرط فى إستعماله . فهو لا ينسى أن معظم أبناء الجنس البشرى عاجزون عن الشعور بشىء واحد لزمن طويل ، حتى الرغبة الشديدة فى الانتقام لأنفسهم . إنه يحملنا على أن نتحقق من كيف أن الغالبية العظمى من الروائيين يعتمدون على الهجاسية[1] ، أو على الأقل العزم الموطد النادر الفذ لشخصياتهم . إنه يجعلنا نتساءل عما إذا كانت شخصيات تيتو ميلما وروزاموند فنسى لجورج[2] اليوت ، أو شخصية جيلبرت آوزموند من خلق هنرى جيمس متواترة تماماً فى أثرتها[3] أو حقدها . أن الحافز لكى نرضى الناس ، ونسوى الخلافات حبيا فى هدوء ، ونحض على الثقة والعرفان بالجميل ، لا لسبب سوى أن يضايق الأنسان الآخرين أو ليضايقه الآخرون – شىء يجب أن يشعر به حتى الأثرون والحاقدون من آن إلى آخر ، وليس فى طبيعة «آنا» الأثرة أو الحقد . إن من أشد الأمور تأثيراً فى النفوس فى أثناء ركوبها العربة الأخيرة هو ما يحدث حينها رأت اسماً سخيفاً – تايوتكن – فوق دكان حلاق . «إنى أصفف شعرى[4] عند تايوتكن – سوف أخبره بذلك حينها يعود ، ثم ابتسمت .» ولكنها تتذكر آنذاك أنه ليس معها من يشاركها أمراً مضحكاً . إن هذه اللمسة تؤكد قرب وقوع الكارثة وتجريدها من الحتمية . ربما كانوا قد أستطاعوا أن يجعلوا منها صفقة رابحة . وربما كانت تذعن لغضب فرونسكى الذى جعل يخف بإضطراد ، وكانت شياطينها تعود إليها دائماً ، ولكن هناك أشياء كثيرة فى الحياة تستمتع بها وتسطتيع أن تستمر فى الإستمتاع بها ، تتحقق من هذا حتى اللحظة الأخيرة .

إن ما يسحق «آنا» فى النهاية ليس ، فى الحقيقة ، إحساسها باستحالة الحياة مع فرونسكى ، ولكن إحساسها بالانعزال . وإن ما يحز فى النفس هو كيف أن دوللى وكيتى ، اللتين كانتا تتعلقان بها فى غير زيف قد وصلت بهما الحال لأن يتقبلا بمحض المصادفة ذلك الأنعزال . إنه إحساسها بإنها منبوذة من نمط المجتمع ، الذى تتذوق فيه طعم الراحة التامة حتى أقصى درجة ، وحيث كانت فيه فى بداية الكتاب تشعر بالراحة التامة ، كان ذلك السهم الأخير لليأس الذى أصاب «آنا» . وحينها تتركها «آنا» فى النهاية (كيتى ودوللى) تلاحظان قائلتين – فيما هما ماضيتان فيما يشغلهما – «كم هى فاتنة !!»

---

(١) حالة تسلط فكرة أو شعور ما على المرء تسلطا مقلقا غير سوى .

(٢) ذو هدف مفرد يستقطب كل قوى الفرد .

(٣) الأثرة : حب الذات أو الأنانية .

(٤) وردت بالفرنسية فى المتن – je mais fais coiffer par tyutkin

«ولكن هناك ما يثير الحزن عليها ، ما هو محزن جداً .»

قالت دوللى : «نعم ، ولكن اليوم بها شىء غريب . حينما كنت أودعها وهى خارجة ، هناك فى البهو ، أعتقدت أنها على وشك البكاء .»

إن روح هذا التغيير هى أشد الأمور حسماً . فإن المجتمع المعتاد لم يقص «آنا» بقدر ما قد أخفق فى أن يدرك كم كانت فى حاجة إليه . لقد قبلها بوصفها نمطاً مختلفاً من الناس ، وهذا فى نظرها هو العزلة النهائية .

ومع ذلك فإن تولوستوى لا يحاول إقناعنا بأن الإنعزال هو قدر الأنسان ، أو بأن الحب كما تمر آنا وفرونسكى بتجربته ليس بالضرورة أمر إنعزال وسؤ تفاهم . ولم يحدث فى وقت من الأوقات أن طلب منا قبول شىء محدد عن الغرام ، كما لم يفرض على الأنماط المتعددة المتباينة من الحب أن تتضمن حكماً على الشخصية الرئيسية . إن شخصيات ليفن ، وكيتى ودوللى قد تظهر أحياناً كأشكال بشرية مثالية مملؤة بحكمة العصور التى تتم لها من غير أن تجد فى طلبها ، ولكنها أشكال بشرية ميالة إلى اتخاذ مواقف ودية - كما لو كان عن عجز أو ضعف - بين الآخرين ، ممن على شاكلتهم ، والذين يشبهونهم تماماً ومع ذلك فهم مختلفون عنهم . فهناك ستيفا ، وكوزينشيف وفارنيكا الذين قد خابت آمالهم ، ومع ذلك فقد تحرروا بعد إخفاقهم ليعقدوا خطبتهم فى حرجة الفطر ، وشخصيات سافوستولاز الفائق ، وليزاميركالوفا النابضة بالحياة ، هى بلا ريب كالشخصيات الرئيسية ، وهى بحق مصادقات حية لقول الأميرة بتسى المأثور .. «فأنت ترى أننا قد ننظر إلى شىء نظرة مأسوية فيتحول إلى مصدر عذاب لنا ، أو ننظر إليه ببساطة تامة ، وحتى بابتهاج» .

إن الأحاسيس تقودوالعواطفتتبع . إن صعوبة الوصول إلى أية قرارات أو أحكام نهائية على الحياة ترجع إلى أن الجسم لا يظل على حالة واحدة زمناً طويلاً كافياً . وحينما تكون «آنا» مريضة تشعر بالحب نحو زوجها والإعجاب به ، وكأن حلمها بأن يكون لها زوجان يحبانها قد تحقق : وحينما تفيق لنفسها لا يعود يثير فيها إلا الاشمئزاز والخوف وكارينين نفسه يفيق من الغفران ، والكبرياء والبساطة التى ولدها فيه ضغط مرضها . أن الغيظ ، والأسى ، والاعتراف ، والتوبة تكاد تكون متساوية فيما تضفيه على الإنسان من رضا ، وما تؤديه إلى الجسم من تطهير ، مثل العطاس ، وإفراز العرق أو ذرف الدموع . وقبل أن يبلغ السيل الزبى يذهب كارينين إلى «آنا» حاملاً غضبه الشديد وكأنه يحمل كأس شراب يخشى أن يريقها ، وحينما تكون مريضة يصلى إلى الله ألا يحرمه متعة الغفران ويشعر «بإحساس بالبهجة لما ناله من إذلال عظيم» . وحينما يتأمل مكتئباً فى ابنة «آنا» الحديثة الولادة تظهر فجأة على وجهه أبتسامة تجعد بشرة جبهته وتجعل شعره يتحرك .»

إن تحرك فرونسكى لإطلاق الرصاص على نفسه يشبه إيماءة سخط جسدى . «وبحركة قوية بكل يده ، وكأنه يشد قبضته ، جذب المقداح[1] . » إن محاولة الانتحار التى تمت بتلك الإيماءة صدرت عن العذاب الذى يستشعره فى مذلته . لقد تبادل مع كارينين دوريهما . إنه هو نفسه وليس الزوج المخدوع ، الذى يظهر أنه سخيف . إن العواطف القوية - الكره والحب ، والغفران - لا تبعث فينا إحساساً طيباً فحسب فى حد ذاتها ، ولكنها أيضاً تضفى جلالا على الشخص الذى يحس بها . إن العار والمذلة فى نظر تولوستوى - على النقيض تماماً من دستويفسكى هنا - لا يفعلان ذلك . وفى نظر فرونسكى وليفن كليهما أنها ليست أحسن الأشياء أو اسوأها فى حياتهما هى التى يتذكرانها ، ولكنها لحظات الحماقة والبشاعة . «وكان إرهبها جميعاً هو شكله البشرى السخيف المخزى الذى هو عليه . . . . ويسمع صوت «آنا» قائلاً : «أبعد يديه» . ويشد كارينين يديه بعيداً ، وهو يشعر بالخزى والأنطباع الأحمق المرتسم على وجهه .

ولكن عند فرونسكى ، أيضاً ، أن الكرب[2] لا يدوم ، فهو و«آنا» كلاهما يشفيان منه ، ويلتقيان ثانية ، وهما كعهدنا بهما من قبل ، وهكذا الحال مع كارينين . أن القصص ينساب جذلا ، شاملا ، بحيث لا يخامر شعوره بالذروة - [3] الضد ، ولا يداخلنا إحساس بالكلال فى الذهن ، وكذلك لا نشعر بأن تولوستوى قد رغب فى أن يصر على شىء معين . وهو لا يوحى قط «بنفسه» بأن العاطفة القوية جسدية فى أصلها ، وعلى ذلك فهى سريعة الزوال ، وإلى حد ما مجردة من الأهمية الأخلاقية ، وأن فرونسكى ، وآنا وكارينين يشعرون شعوراً مختلفاً جدا كل منهم نحو الآخر وموقفهم حينما يكونون فى حالة جسدية متسامية ، ولكنهم يعودون ولم يطرأ عليهم تغيير إلى «القوة الشديدة» التى تفرضها الحاجة المعتادة والشخصية والاجتماعية . إننا نحن الذين نتلقى هذا الانطباع بين الآخرين ، وليس هو الذى يظهر أنه يعطى هذا الأنطباع . ونحن لا نستطيع أن نخلص إلى أية نتائج عن الثلاثى من سلوكهم هنا ، كما لا نستطيع استنتاج أية نتائج معممة منها عن الطبيعة الأنسانية . أنه لمثل طيب تضربة لاهدفية [4] فهم تولوستوى ، وقدرته على محاكاة خداع الحياة نفسها ، وهو يرسم صورته كلها - مثل صورة ميخايلوف حينما يكون ضيوفه يدرسونها - «تنبض بالحياة بتعقيد لا يوصف لكل شىء حى . »

---

(١) المقداح : زند البندقية .
(٢) الألم المبرح الجسدى أو الروحى .
(٣) هبوط مفاجىء من الرفيع إلى التافه .
(٤) دون هدف .

إن الآراء الشكلية عن أحوالنا العاطفية - مثل نظرية جيمس لانج فى تطابقها مع الأنطباع الجسدى ، أو مع نظريات سارتر المتشابهة إلى حد ما - لا تستطيع ، طبعاً أن توحى بالحياة بهذه الطريقة . أنه لحق أن ضرب الأمثال القصصية لنظريته يظل بدقة يعنى أنه بالحفاظ على آرائه تخسر شخصياته احتمال الحياة الكاملة . إن الحياة تخدع كما يخدع تولوستوى : فهى توحى بالتفسيرات لكى تعارضها فحسب ، وعلى غير قصد كما يبدو ، لأن الأشخاص كانوا أكثر تلقائية فى عواطفهم ، وأعمق تأصلاً فى تفانيهم ، مع الكونتسية روستوفا ، ومع ذلك فقد, وجدناها فى نهاية حياتها تنحى جانباً صورة الكونت الميت المصغرة ، التى قد أحضرها لها بيير ، لأنها لا ترغب فى أن تحس بالحزن فى تلك اللحظة - اللحظة التى كانت تشعر فى أثنائها فى الحياة اليومية الرتيبة بالضيق أو بالرغبة فى الثرثرة . ولما كانت هذه أبعد ما يكون عن أن تترك فينا إنطباعاً كئيباً بظروف العيش فإنها تكون مبعثاً للنشاط والبهجة وتحريراً للنفس بصورة غريبة . وفى بعض الأحايين لا نستطيع أن نتحامى أن نكون أنفسنا ، وفى أحايين أخرى نستطيع . كان كارينين دائماً يعيش حياة عقلية ، خارج العالم المادى ، وينظر باستنكار إلى ربلات[1] الخدم القوية ، مفكراً «كم هم جميعاً أقوياء وفى صحة جيدة جسدياً !» وحينما تقع الكارثة وتبدأ الحياة الواقعية «كما يفكر فيها ، يمر فجأة بتجربة الفرح الشديد للعواطف الجسدية ويموه هذا بلون من العظمة الخلقية . إنه لرجل مختلف .

إننا بسبب هذا التعقيد العجيب الذى لايصدقه العقل نستطيع أن نتوقع بكل سهولة تطفل تفسيرات تولوستوى الشخصية . انه ببساطة يخبرنا بنفسه أن ما جعل رقة كارينين الخلقية الجديدة وهدوءه مستحيلا لزمن طويل كان القوة الشديدة «للضغط الاجتماعى» . . . . ان الشىء ذاته الذى كان مصدر معاناة له قد اصبح مصدر ابتهاج روحى له . ولكن كلما تقدم الزمن رأى أنه مهما بدا موقعه طبيعيا له فى حينه ، لايسمح له أن يبقى فيه . «وذلك يوحى بأن كارينين قد وجد ما كان تولوستوى دائما يريد العثور عليه ، حلا واضحا بسيطا لمتاعبه ، وأن المجتمع وحده هو الذى يحول دونه . ان تولوستوى يتجاهل بهدوء هذه الحقيقة الواضحة بوفرة فى الصفحات السابقة : إن طبيعة كارينين الشخصية - وهى بالضرورة معقدة لما هى عليه من تكوين - سوف تمزق هدوء الحاضر بدون أية مساعدة من المجتمع .

إن الركود الذى سكن إليه فى النهاية بمساعدة الدين الزائف وليديا ايفانوفا ، ما هو إلا ركود الرياء والبرار بالذات[2] المألوف كثيرا . إنه ليبدو أن تولوستوى يحقق بهذه ، الطريقة

---

(١) الربلة = سمانة الساق تجمع على ربلات .

(٢) اعتقاد الانسان بأنه اقوم اخلاقا من الآخرين .

شيئا من الارتياح الذى يحقق له بدوره شيئا من الاستقرار ، لإنه قد أظهر كل دلالة على أن يكون شخصا فاتنا لايمكن الضغط عليه أو التحكم فيه . وعلى الرغم من أن تصرفه مقنع فهو يمكن اقناعه بأنه يبعد عن مجال الرواية التى يحدث فيها التطور ، والنمو وفيها مازالت رؤى تولوستوى لفنه التحليلى تستطيع أن تخدعنا وتقلقنا وربما ينبغى القول بأنه يدفع قدما الى صحائف رواية «البعث» لأنه يصبح نمط الانسان الذى نقابله فى تلك الرواية .

إن اطراحه[1] والتخلص منه كان من الأهمية بمكان فى النسخة المعدلة النهائية لحبكة تولوستوى الروائية . ان رفضه طلاق «آنا» لاتأثير له على النتيجة . لقد رفضت «آنا» عرض الطلاق حينما كان يتخلق بالصفح والغفران لأنها كانت فى حاجة - اذا ما كان عليها أن تلوذ بالفرار - الى أن تفكر فيه لا كما فعلت وهى مريضة ولكن كما كانت قد فعلت فى اثناء الفترة الأولى من حبها لفرونسكى . فاذا ما كان قد غفر لها وصفح عنها وابتغى لها الخير ، لم يكن لآنا أن تتخلص منه كما يتخلص الانسان من شخص غريق «ذلك الشخص الآخر من المغرقين ومن الطبيعى أن يبتلعه اليم ، ولكنها كانت الوسيلة الوحيدة للهروب» .

إن تولوستوى كان قد خطط أساسا بأن يجعلها تشعر بالندم «من أجل ذلك الرجل الطيب» زوجها وهذا من طبيعته أن يحطم بالتالى زواجها من فرونسكى ويشعرها بأنها قد أذنبت فى حق الرجلين كليهما ، ويعذبها دواما لوجودهما كليهما فى حياتها . وفى هذه النسخة المعدلة من الرواية يتحتم على كارينين أن يظل قادرا على أن يكون على ذلك الخلق العظيم الذى صفح به عن آنا حينما ولدت لها ابنتها ، إن ذلك الخلق ، يجب أن يكون فى الحقيقة ، رد فعل يقوم لا على المزاج الجسدى ، الذى يبرع فيه تولوستوى ويتقنه ، ولكن ليقوم على كل غريب ، شاذ فى العقل حيث يكون المرء أقل شعورا بالارتياح الى مدى بعيد . ان المثلث[2] الغرامى سوف يدوم وبجوانبه الثلاثة فى صلة درامية عالية بين أحدهما والآخر ويستمر كارينين فى دور «الزوج الخالد» لدستويفسكى . إن كارينين يلازم تدبير المنزل الجديد وادارة شئونه . وعلى الرغم مما يلقى من ازعاج من جرائه فانه يبذل جهدا خاصا لكى يرى الاثنين فى الحشود الاجتماعية . ان فرونسكى ليس سعيدا ، ويدخل الى المجتمع وحيدا ، وهى فى ذهولها وغيرتها تفكر مليا بأنه لم يتبق لها شىء سوى أن تنعم بما يطلقون عليه متع الحياة ، حتى يبلغ بها التفكير حد الهروب مع ياشفين ، الذى يعرف أنه يهواها سرا . اما كارينين ، فانه بعد أن سمع حديثا فى حفل عن أن جرائم قتل ترتكب بدافع الغيرة يشترى مسدسا ، ويذهب ليرى «آنا» ويستحثها على الرجوع اليه ، لا من أجل خاطره وخاطرها ولكن لأنها

---

(١) شخصية كارينين .
(٢) حب اثنين لشخص واحد من الجنس الآخر ، وما ينشأ عن ذلك من مضاعفات .

قد حطها سر الزواج المقدس . إن السيد المسيح قد خلصه من خطيئته بأن مكنه من الصفح عنها ، وسوف يخلصها أيضا ، وينفجر باكيا . وفى هذه اللحظة يعود فرونسكى من حفل الباليه . ويندفع كارينين خارجا . وتقول آنا لفرونسكى . «لقد جاء كموجه روحى معتقدا أنى غير سعيدة» . ويقول فرونسكى بسخرية وازدراء» ، «ان هذا جميل منه» ويستمر فى اتهامه لكارنيين بالعاطفية والرياء وتدافع «آنا» عنه دفاعا حارا ، وتنشب معركة عنيفة تؤدى إلى انتحار «آنا» .

إن أهمية هذه السيناريوهات الباكرة هى مشابهتها لمسرحات تولوستوى ، وبخاصة لمسرحيته الأخيرة «الجثة الحية» . وإنه لمن الأهمية بمكان ، أن فكرة مسودات الرواية الأولى ، والمسرحية كليهما ، تمخضت عن تجسيد الشخصية وتبريرها - عدنا لانستطيع أن نتصور تولوستوى يدخل فى هؤلاء الأشخاص أكثر مما يستطيع أن يدخل فى الأشخاص الذين يفهمهم مبدئيا باصطلاح المظهر - السيدة «الجميلة القبيحة» الداكنة العينين وعشيقها الأصلع الأزرق . وبالاضافة الى ذلك فأن السيناريو يظهره بمظهر من يأخذ العواطف مأخذ الجد - اذ صح التعبير - ويحل عقدة الرواية بواسطتها . ان الكاتب المسرحى لايستطيع ان يرتاب فى حقيقة العواطف المطلقة التى تعد منها الدراما عنده . إن سيناريو الروايات العظيمة لهنرى جميس - «اجنحة الحمامة» و «الطاس الذهبية» - تتطلب ايمانا ضروريا بدوام الحالات مثل الحب والصفح - هذه الأشياء ليس بمقدورنا أن ندعها تختفى أو نتركها تتحرر اذا ما اصبحت تحت الفحص والاختبار ، لأن الدرما تعتمد عليها فى حدتها وفعاليتها . وبالمثل فى «الجثة الحية» التى تستخدم شكلا مختلفا للموقف المثلثى لسيناريو «آنا» المبكر ، يتقبل تولوستوى اصطلاح السيناريو لكى يضمن تأثيرا دراميا وأيضا ليكسب قوة شرعية للزواج بوصفه نظاما اجتماعيا . ان كارينين العاشق الفاضل فى «الجثة الحية» (يكشف توافق الأسماء عن الصلة بسيناريو «آنا») «عاشق» للبطلة المتزوجة . ان طبيعة هذا الحب وصفته لايمكن تحليلها ومن ثمت فان كارينين هذا لايستطيع أن يكتسب حياة تولوسيتوية صادقة كشخصيته . إن (الجثة الحية) نفسه زوج البطلة الغريب الأطوار ، فيديا ، يتمنى لو أنه يختفى لكى يتركها حرة حتى تتزوج من عشيقها الفاضل ولكى يتمكن هو من ان يعيش مع فتاة غجرية وهذا العزم - مرة أخرى - ليس جانبا من حلقة ولكنه ضرورة تفرضها الحبكة فان المفروض فيه هو أن يعطى الصدق عن نفسه حينما يعلن أنه يكره زوجه لأنه قد ألحق بها أذى ، ويحب الغجرية لأنه أعطاها نقودا وأحسن اليها .

لايوجد فى رواية «آنا» المكتملة مثل هذه الحقائق ، يوجد ناس فقط . ان فهم تولوستوى الكامل لهم يحرم كل مفاهيم الروائى المقصودة ووضع الحبكات الروائية وكل التحديات والأزمات المنظمة من وثاقة الصلة بالموضوع . وللمرة الاخيرة فى فن تولستوى يأتى العمل واضح المعالم ، بعيدا كل البعد عن قوالبه وصوره الأولية كما يخرج التمثال من

المرمر . وللمرة الأخيرة نشعر بفارق كلى فى النوع ، لم تعد تبدو على صلة بتولوستوى ولم تعد قادرة على أن تكون متأثرة به . إن الشخصيات «تفعل ما فى طبيعتها أن تفعله» فهى منيعة فى وجه قوى المؤلف على الاختيار فانه لايصدق أن «آنا» تفكر فى أمر مع ياشفين ، أو أن كارينين يزور «آنا» ويستحثها على العودة اليه - إنه لأمر لايصدق لأن مثل هذه العناصر لكل ما هو عارض أو مالا يمكن التنبوء به سوف يعيدهم إلى البدايات التجريبية لعملية تولوستوى والتى تكون معرفتنا بهم بوصفهم أناسا ، قد حررتهم منها تماما .

ان السيناريو فى منهج ديستويفسكى يصدق حتى النهاية - إن نهاية رواياته مؤقتة مثل بدايتها . فهل من المؤكد أن راسكولينكوف سينتحر واصبح رجلا جديدا فى سيبيريا ؟ وهل سيحتفظ اليوشا بطهارته أو يجد انسانية جديدة فى خطايا الجسد ؟ أن دستويفسكى ليس لديه اجابات عن هذه التساؤلات . إنه يعثر على الشخصيات فى فقرة فى الصحف وفى النهاية يعيدها إلى هناك إلى موضع الأخبار وعلامة الوقف الكاملة الى مالم يفسر ومالا يمكن تفسيره كيف أصبح راسكولينكوف انسانيا أن دستويفسكى يخبرنا بأن السؤال يتطلب منه رواية أخرى للاجابة عنه وهذه الرواية لم تكتب قط . إن نهاية رواية «البعث» كما سنرى لمن النوع نفسه فعن بطلها يقال لنا أن «كل شىء فعله بعد تلك الليلة كان ذا مغزى جديد ومختلف تماما له . إن الصورة التى ستنتهى عليها هذه الفترة من حياته سوف تتكشف مع الزمن» . من المحتمل أن يكون ذلك صحيحا ولكن ليس فى نظر تولوستوى أو نظرنا . إنه وداع حقيقى لشخصيات رواية «آنا» بأى احساس للتوقع أو الاستفسار لأن أساليب كيانها قد أصبحت متمثلة لكياننا .

الفصـــل السادس

آنا كارنينا وما الفن ؟

« لقد ضاع الاحساس بالخجل ، الاحساس بالخجل الجمالى وأنى لأعجب ما إذا كنت تعرف هذا الاحساس ؟ أنى أشعر به أقوى ما يكون حينما أقرأ شيئاً زائفاً فنيناً ولا أستطيع أن أطلق عليه اسماً آخر غير الخجل » .

تولوستوى إلى جولد نوايزر ، ١٩٠١

إن لقاء فرونسكى وآنا فى ايطاليا بالمصور الروسى ميخائيلوف لذو أهمية خاصة بسبب الضوء الذى يلقيه على اراء تولوستوى عن الفن فى ذلك الوقت ، والضوء الذى يلقيه على العلاقة بين الفنان والمجتمع . ربما كان ميخائيلوف - وهو فنان ذاتى[١] التثقيف ذو موهبة جديرة بالاعتبار - صورة من المصور كرامسكوى ، الذى رسم صورة شخصية لتولوستوى ، وكان قد عقد معه أواصر صداقه قوية . ان تقديم موضوع الفن فى هذه اللحظة فى علاقة العاشقين ذو أهمية خاصة ، لأن حياتهما لم تعد تعطى عطاء وانما تختار ، عادات لاتمارس بالعواطف والاحداث . لقد توقفا عن الحياة ، بمعنى من المعانى ولهذا اتخذا الفراغ من أجل الفن .

إن توقيت هذه الحادثة يكشف عما كان قد عرضه تولوستوى نظريا فيما بعد فى «ماالفن ؟» - ارتيابه من أجل الفن الذى لايشكل جزءا إلزاميا وضروريا من حياة الفرد والمجتمع ان ايطاليا بلاد محبة للجمال ، محاطة بأرض أجنبية[٢] ، وهى ترمز إلى المنزلة الرفيعة للفن بوصفه تسلية للطبقة - العليا فى المجتمعات الراقية «واذ كان فرونسكى رجلا روسيا ذكيا» فانه لم يستطع ان يضفى على ارتياد المواطن التى تستحق المشاهدة «تلك الأهمية

(١) مثقف نفسه بنفسه .
(٢) enclave

التى يتعذر تفسيرها والتى يحاول الانجليز ان يضفوها عليها» حتى ولو كان القصر الذى استأجروه يحتوى على صورة جميلة من اعمال تنتورتو[1] حدى الصور. التى رسمها فى الفترة المتأخرة من حياته «إن هذه المعلومات مأخوذة عن جولينيشتشف ، الطفيلى الخالد فى تاريخ الفن ، والذى «لم تفته فرصة قط لكى يغرس فى نفس ميخائيلوف فهما حقيقيا له (الفن)» إنه يظن أن فرونسكى ذو موهبة ، واعتقاده هذا تؤيده حقيقة أنه كان فى حاجة الى ان يمتدح فرونسكى مقالاته وآراءه وشعر بأن المديح والتشيع يجب أن يكونا متبادلين بينهما . ان تحليل تولوستوى لجولينيشتشف قاتل ولكنه عادل فلا شك فى أنه رجل له حساسية أصيلة يستطيع بها أن يميز الجيد من الردىء ولكن قدرته على هذا التمييز قد تعرضت للشبهة بسبب احتياجاته الاجتماعية الشخصية وأبرزها حاجته الى تحامى الاعتراف بعقمه . ومن ناحية اخرى فان فرونسكى هجر التصوير دون أن يعطى لذلك تفسيرا أو تبريرا ، وحينما شعر بأنه ليست لديه الموهبة أو القدرة عليه ، وهذا يساير تجربته كعاشق - فهو يشعر بأنه ليست لديه قدرة حقيقية على هذا ايضا ووجد أن من المستحيل أن يخفى هذه الحقيقة إلى النهاية . ورفض آنا مواجهة هذه الحقيقة يعذبها ويغيظها حتى لاتستطيع أن تترك الحب وشأنه أكثر مما يستطيع جولينيشيشتيف أن يترك الفن وشأنه .

إن مركز اعتقاد تولوستوى بأن الفن الردىء مسأله إرادة يعبر عنه فى قصة آنا بقوة أكثر مما فى رواياته التاريخية ان مثل هذا النشاط الفنى - سواء أكان منتجا أم مشاهدا- يعنى إن حياة الانسان لاتسير على خطوط طبيعية بسيطة ومحتومة.إن التسلية للانسان بالفن تشبه تسليته بالطعام ، أو بالجنس أو اتخاذه من شىء يجب أن يكون أساسيا تسلية ولهوا . ان فرونسيكى يكتشف «الخطأ الخالد الذى يرتكبه الناس فى افتراضهم إن السعادة محتواة فى اشباع رغباتهم . » (ان الفن مثل السعادة ليس مسألة مسرات) ولكنه مسأله ضروريات ومن خلال الضرورى يتزامن [2] الفن والحياة ، فالجند ينشدون الأغنيات ويقصون الحكايات بوصفها جزءا من طريقة حياتهم ، والذين يشاهدون مسرحية من أعمال فوجل يتأوهون ويبكون ويضحجون بالفرح الشديد عند مشاهدتهم تمثيلا مسرحيا لمشهد صيد . إن بوزدنيشيف فى «سوناتة كرويتسر» يجعل فكرة تولوستوى العامة عن الموسيقى محددة المعالم .

وحينما يعزف[3] فإن الجند يسيرون على وقع أنغام الموسيقى وتكون الموسيقى حينئذ قد حققت الغرض منها . . . . الموسيقى . . . . . بطريقة أخرى ما هى إلا إثارة ، وما ينبغى عمله فى هذه الإثارة يكون ناقصا .

---

(١) تنتورتو (يعقوب) مصور ولد فى فنتسيا (١٥١٨ - ٩٤) واصبح علما فى ١٥٣٩ .
(٢) يتزامن : يحتل نفس الزمان أو المكان .
(٣) لحن عسكرى

إن السلبية[1] ، بدلا من المشاركة ، تؤدى إلى سوء استعمال الفن وتنتهى به إلى الانحلال . ان كاراتيف وناتاشا و«العم» يغنون كالصعصافير : ففى «مشهد لايمكن ان يطاق» - كما يطلق عليه تولوستري - يحاكي واجنر غناء الطير .

إن ثمت تشابها جديرا بالذكر ، سواء أكان تولوستوى قد قصد إليه أم لم يقصد ، بين مفهومه لما هو ردىء فى الفن وبين تقديمه لما يحدث لحب آنا وفرونسكى . إن هدى آنا تلقائى ، ولكن تعوزه[2] الأشياء التى يحتاجها حب المرأة لكى يخلق [3] نفسه بوصفه ضروريا وصالحا ـ الأسرة والبيت ، والزوج - إن «آنا» لايوجد لديها وقت تعطيه للرواية الإنجليزية التى تحاول قراءتها فى القطار فى طريقها إلى بطرسبرج ، لأن انفعالها بسبب فرونسكى حملها على الزغبة فى العيش ، ولكننا نراها مؤخراً تعايش فرونسكى إلى حد كبير ، بلون الحياة التى وصفتها الرواية المشار إليها آنفاً ، حياة الطبقات الإجتماعية العليا التى قدمتها كوسيلة للتسلية . إن ميخلييوف يلتزم الصمت إزاء صور فرونسكى ، لأنه بوصفه فناناً صادقاً كان جو الفن الذى يحوط هؤلاء الذين يريدون استخدامه كوسيلة للتزجية والتسلية ، يشدهه ويبعث فى نفسه الاشمئزاز . لقد كان فرونسكى فى نظره يشبه رجلا يربت دمية كبيرة من الشمع على مرأى من عاشق . إن الاستعارة المشئومة اللافتة للنظر لاتستطيع إلا أن تفسد فكرتنا عن فرونسكى كعاشق وكفنان أيضا - وحينما تذهب دوللى لتعيش مع آنا وفرونسكى ، تصبح إلى حد ما فى مركز ميخاليئوف فهى تنفر مما تشعر غريزيا بأنه محاكاة لحياة الأسرة والعواطف . إن الحياة يمكن أن تزيف كما يزيف الفن ، وكما يزيف سفيبازهسكى محب الفنون المفكر حياة الفكر فى نظر ليفن ، وكما يزيف حماس جميع السلافيين حب الوطن .

ولكن لما كانت رواية «آنا» تضع وجهة نظر تولوستوى عن الفن عل صلة ببقية الحياة أعمق وأدق مما يفعل «ماالفن ؟» فهى أيضا تكشف عن الاعتراضات المتأصلة فى وجهة النظر هذه . ان الرواية لاتنكر ان الحب بين آنا وفرونسكى يظل حيا إلى النهاية ، ويظل ذاقوة واقتدار وممكنا ، وهذه الحقيقة تبدد العقيدة[4] . ان مايبدو زائفا ميتاً يمكن أن يعود للحياة ثانية - كما قد فعلت صورته بنفس ميخائيلوف - وتظهر «تعقد كل شىء حى لايمكن التعبير عنه» . ولما كانت هذه هى الحال ، فإنه لأمر ذو مغزى فى عينى آنا أن تهتم بابنة سائس

---

(١) يقوى حجة تولوستوى اليوم ذلك التشويه الذى يتعرض له الفن حينما يرزم للاستهلاك السلبى بواسطة جمهور المشاهدين للتليفزيون - ان الفن يصاب بالضرر حينما يعد للتليفزيون .

(٢) يعوز الشىء : يعز فلا يوجد عند الحاجة اليه .

(٣) يسرمد = يؤبد ، يخلد ، يديم .

(٤) بأن الزوجة يجب أن تلتزم بالفضائل فى حياتها الزوجية .

الخيل الصغيرة ، وأن تضع خطة كتاب للأطفال ، أو أن تضع خطة لفرونسكى لبناء مستشفى وللمشاركة فى الانتخابات المحلية . وإذ عادت لاتملك لزوميات[١] حياة المرأة (يوحى تولوستوى بذكاء وإقناع فقدانها[٢] فى الحقيقة الواقعية بأنها لاتستطيع أن تحب ابنتها من فرونسكى كما أحبت، ابنها من كارينين) إلا ان ذلك لايعنى أن الحب والاهتمام لايمكن ان يعودا للحياة فى آنا ، كما يجدد الفن نفسه بوسائل جديدة فى المجتمعات الجديدة . ولما كانت الرواية نفسها عملا فنياً ، فإنها تعترف بذلك بطريقة لايعترف بها كتاب «ماالفن ؟» . ففى البحث المتأخر يعطى تولوستوى مجرد تأكيد لوجه نظر المقارنة بان «الفن الحقيقى - مثله مثل زوجة الرجل الحنون - ليس فى حاجة إلى زخارف . . . والفن الزائف , مثل العاهرة - يجب أن يتنزين دائماً» .

إن تولوستوى عادة يشبه الفن الزائف بالأكل من أجل إشباع شهوة الطعام ، ولكن مجرد وجود ستيفا فى المشهد الذى لاينسى حيث يتناول مع ليفن الغداء . يعارض هذا . انه يضفى على مشهد ربما كان ـ تبعاً لنظرية تولوستوى يجب أن يكون ـ دعيا ، نهما ، وآليا ، حماسته وتلقائيته الخاصتين . انه لبرهان حى على أن الفن يمكن أن يكون تسلية ، ومرحاً ينقل إلينا عدوى[٣] الابتهاج والسرور التلقائى ، وهى الحال نفسها مع سفيئازهسكى ، الذى تبعا لليفن[٤] تولوستوى يقدم نشاطا فكريا زائفا هو الرغبة فى المعرفة كتسلية ولهو . ولكن الرواية تصرح ، وتصرح بقوة وحجة ، بأن سفيئازهسكى لايرد على خاطر ليفن ، الذى لايستطيع «أن يذهب بعيداً عن حجرات استقبال عقله» ، والذى له «أسس أخرى للحياة لم يستطيع ليفن أن يتبينها» ، فان له غموض الفردية الانسانية التى - شأنها شأن فردية الفن - لايمكن ان تصنف ويصرف عنها النظر لمجرد أنها لاتفهم ، فإن مما يحدث باستمرار فى الروايات والمسرحيات . إن شخصية لايخلق خلقاً كافياً بحيث يجعل وجهة نظر المؤلف عنه مقنعة . إن تولوستوى مثال نادر لعكس هذا الذى يحدث . ان واقعية شخصياته تحطم النمط العقيدى الذى صيغت فيه (هذه الشخصيات) لتتلاءم معه ، وترجىء صدور الاحكام المعدة ضدها (الشخصيات) .

إن رواية «آنا كارنينا» لاتحتوى على صفتها الخاصة ، ولاتناقض موقف تولوستوى من الفن فحسب - إنها أيضا تؤيد تأييدا غير متوقع أمثلة من الفن الجيد والفن الردىء التى يختارها تولوستوى ومن المحتمل أننا حين نقرأ كتابه «ما الفن»؟ نوافق على كثير من قضاياه

---

(١) العقيدة السائدة هى أن المرأة يجب أن تلتزم بجميع الفضائل فى علاقاتها .
(٢) فقدان اللزوميات .
(٣) بالمعنى المجازى .
(٤) تبعا لليفن فى القصة نفسها ، الذى يتكلم بلسان تولوستوى أو يعبر عن آرائه .

العامة ، ولكنا نذهل لفساد ذوقه الظاهر . ان مسرحيتي «هملت» و«لير» مثالان صارخان ، ولكن ما هو أكثر تثبيطا للهمة تقديم فكتوهيجو ، و«كوخ العم توم» ، وقصصه الخاصة «الله يرى الصدق ولكن يتمهل» و «سجين القوقاز» (عمل تولوستوى الفنى الوحيد الجيد طبقا لقوله هو نفسه) وأقل الرسوم التى تصور مشاهد واحداثا من الحياة اليومية ببراعة . وهو يخصص مديحه لرسم[1] مجمل للرسام كرامسكوى (يخائيلوف رواية «آنا») .

يبين حجرة استقبال ذات شرفة يسير إزاءها قوات من الجند الظافرين عند عودتهم من الحرب . وفى الشرفة تقف حاضنة[2] تحمل طفلا ، وّولدا . وهم يعجبون بموكب الجند ، ولكن الأم ، وقد غطت وجهها بمنديل ، تهوى على الأريكة منتحبة .

وعلى الرغم من المغزى المختلف ، فإن هذا يبدو فظيعا مثل رسم مشاهد وأحداث الحياة اليومية الروسى فى «خطاب من الجبهة» وهى الصورة التى يقال إنها المفضلة عند خروشوف . ولكننا حين نكون مع آنا وفرونسكى ونلمح فجأة فى ركن من «استوديو» مرسم ميخائيلوف رسمه لصبيين يصيدان السمك ، فاننا ، مثلهما ، تستهوينا تماماً . ان تولوستوى يجعل أية صورة جيدة ، يستشهد بها فى كتابة «ما الفن ؟» تبدو مروعة ، والسبب فى ذلك يرجع إلى أن بوسعه أن يجعلنا نرى الصورة فى الرواية نابضة بالحياة بعنصر «المشاركة» . ونحن نشعر شعوراً قوياً بمواقف الثلاثة المشاهدين ، وضجرهم من مؤلف ميخائيلوف الدينى الضخم ، وحاجتهم لأن يقولوا شيئا بارعا[3] عنه ، ومحاولتهم التعبير عن تقديرهم بواسطة الكلمة «موهبة» ، التى كانوا يفهمونها على أنها تعنى قدرة . . . فطرية[4] ، مستقلة عن العقل والقلب ، وكان الاصطلاح الذى كانوا يستعملونه للتعبير عن كل شىء يعيش الفنان من خلاله ، وعن كيف يتميز معجمهم[5] القادر الشىء حق قدره ، الزائف بالمتعة التلقائية ، لدى مرأى صورة صيد السمك ، التى قد نسى ميخائيلوف كل شىء عنها ، كما أنه قد نسى «الآلام والنشوات» التى مر بها وهو يرسمها . ان الفكرة ليست هى ان التصوير «فن جيد» ـ إن الرواية لاتبدى رأيا فى هذا ـ ولكنه إعطاء هؤلاء الناس الذين نعرفهم متعة حقيقية بدلا من مجرد إغرائهم بالمشاركة فى تحصيل المتعة عن طريق التطلعات الجمالية ، فهى تقودنا ، حينئذ ، إلى دراسة نفاذة لعلاقة الفنان ، والفن ، والمشاهد . إن تولوستوى قد جعلها تنبض بالحياة بالتعقيد الذى لايمكن وصفه أو التعبير عنه لكل شىء حى» .

---

(١) اسكتش Skctch .
(٢) الحاضنة : مربية تعنى بأمر طفل صغير .
(٣) البارع : الدال على الذكاء .
(٤) غير مكتسب بالتجربة .
(٥) المعجم ، المعجمية : مجموعة مفردات اللغة التى يستعملها شخص أو طبقة .

إنه على وجه التحديد فقدان هذه الحياة الذى يشجب الأمثلة التى نبتلعها عنوة فى «ما الفن ؟» ان تجربة تولوستوى ضيئلة عن الفن التصويرى ، وثقافته فيه أقل ، فقد كان يراه فى دائرة التصوير الردىء فى عصره ، ولكنه لما كان قد أعطى هذا التحديد (الذى يبدو باعتراف الجميع أنه غافل عنه) فان ذوقه يكون فذا فى صحته ودقته لقد كان يفضل الصور الرديئة التى بها إحساس على الصور الرديئة المجردة منه . فعلى الرغم من أنه ربما كان لايولى أهتماماً للمصور بيرو[1] ديلافرانشكا ، وأقل من ذلك بالمصور سيزان [2]، إلا أنه مع ذلك ينبهنا إلى الاعنبارات الكائنة فى فن يجعل هؤلاء الفنانين عظاماً : اعتماد المهارة على العقل والقلب» ، والدعوة الصادقة إلى كل التجربة الانسانية . إنه يمقت الفن الذى يقتصر على الجمال ، أو الذى يقصر حقاً دون بلوغ أية غاية .

إن جميع البحوث والمقالات عن الفن غير مرضية – النتيجة تكون بسيطة جداً ومعقدة جداً فى وقت واحد بحيث لا يستطيع أى فنان أن يقدر البحث حق قدره – وبحث تولوستوى ليس استثناء . إن ما يقوله حقيقى إلى حد بعيد ، ولكنه ليس لون الحقيقة التى يمكن أن تعلن بالأسلوب الذى يختار أن يعلنها به . وبوصفه هجوما عنيفاً على آراء الآخرين ومبادئهم ، فإن فعالية «ما الفن ؟» لا تكمن كثيراً فى الإصرار على مزاعمه الايجابية كما تكمن فى رفضه لكثير مما كان يسلم به جدلا فى النظريات الجمالية فى ذلك الوقت ، وبخاصة تلك التى تتصل بالقصة والرواية . إن تولوستوى يرفض فى صراحة عزلة الفن التى يقول بها الفيلسوف[3] كانط بوصفه عالم الزخرف واللهو ، وجميع مذاهب القرن التاسع عشر فى الفن من أجل الفن التى تنبثق منه . وهو يشير إلى أن الكلمة التى تقابل الجمال فى اللغة[4] الروسيةKrasota ، تنطبق فقط على مايرى ، وعلى ذلك فلا معنى لأن نتحدث عن الجمال فى عمل[5] أو رواية ، ولا حتى فى الشعر أو الموسيقى . إن تبادلية[6] الكلمات التى تعنى «الحسن» و «الجميل» فى اللغات الغربية قد أدت ، حسبما يلمع ، إلى فكرة نوع ما من الجمال ، شفهى أو جمالى ، بوصفه هدف الفن .

---

(١) مصور ايطالى (١٤١٠/٢٠ – ٩٢) . كان جيل المصورين الذين نشأوا على التكعيبية والقوة الفكرية لسيزان على حق فى تقديرهم لهذا الفنان .

(٢) بول سيزان (١٨٣٩ – ١٩٠٦) ولد فى مدينة أكس . أن – بروفانس بفرنسا . وكان ابنا لمصرفى ثرى وتاجر . تلقى علومه فى كلية البربون حيث عقد اواصر الصداقة مع اميل زولا الكاتب المشهور ، وكان أحد المصورين التأثريين .

(٣) فيلسوف المانى مثالى .

(٤) Krasota.

(٥) سلسلة الاحداث التى تشكل العمل الادبى .

(٦) التبادلية : قابلية التبادل بامكان وضع احد الشيئين أو استعماله مكان الآخر .

إن الأدب الذى نعجب به فى التسعينات يكاد لا يستطيع الدفاع عن نفسه ضد تهمة مثل تلك التى يوجهها إليه تولوستوى . حتى فاجنر وايبسن . ولا نقول شيئا عن موباسان ، وهوزمانز ،[1] ومالارميه ، وريلكه[2] ، وبرايوسوف والرمزميين . أدنى مرتبة من عظماء الكتاب ، للسبب الذى يقدمه تولوستوى ، ألا وهو فقدان تلك الإنسانية الرحبة الارادية التى تربط ضمير الكاتب بالتجربة الإنسانية التى «عرفت الشىء من قبل ولكنها عجزت عن التعبير عنه» والحديث هنا يذكرنا بوجهة النظر فى الفن هنا والتى سبقت كانط -- «التى غالباً[3] ما كان يفكر فيها الناس ولكن احداً لم يعبر عنها تعبيراً جيدا قط - ونحن نذكر ماذا كان رد فعل فرونسكى لدى مشاهدته لصورة آنا التى رسمها المصور فيخائيلوف (حيث يجعل افتراض فرونسكى اللاوعى بأنه أسمى خلفية وأعلى ثقافة : الفكرة العامة أكثر فراهة وأشد تأكيدا بصورة تشتمل على كل خصائص طرائفه) .

«كأن الإنسان فى حاجة لأن يعرف ويحب كما أفعل لكى أجد وأكشف . . . ملامحها تلك» بهذا فكر فرونسكى ، على الرغم من أنه هو نفسه كان قد تعلم أن يميز ملامحها من خلال صورتها الشخصية فحسب ولكن الملامح كانت صادقة بحيث بدا له وللآخرين ، كليهما ، أنهم قد كانوا على معرفة سابقة بها من قبل» .

إن تولوستوى يدرك بوضوح عظيم الرباط بين «الفن للفن» والفضيلة الجديدة المرتبطة بنتشه واتباعه . «لقد قيل إن الفن قد اصبح مهذباً ولكنه على النقيض - بسبب سعيه لأن يترك فى النفس تأثيراً - قد أصبح خشنا» . إن مـذهب «الفن للفن» يستهدف «التـأثير» الكامل ، ولكن مادام أن الفن لا يستطيـع إلا أن يعكس الشعور الـدينى لعصر ، فـان الجمالية[4] قد اصبحت نبيا ودينا لهمجية جديدة ، وهذا لا ينطبق على الأعمال التـافهة فحسب ، من مثل «حكايات الرعب» وسالومى[5] ، «والضحكـة الحمراء» من تـأليف أندرييف ، وهلم جرا ، ولكنه ينطبق أيضاً على كتاب آخرين مختلفين غير هؤلاء من أمثال فلوبير ، وكبلنج وجيرار هويتمان[6] . إن تولوستوى يمقت فكرة (روح العصر)[7] ، ويرى ببعض التبرير ، الجمالية الجديدية كمتطفل عليها وتابع لها .

---

(١) كاتب فرنسى (١٨٤٨ - ١٩٠٧) .

(٢) شاعر المانى معاصر .

(٣) هذه عبارة مقتبسة من «مقال عن النقد» للشاعر الكسندربوب الانجليزى (١٦٨٨ - ١٧٤٤) وهو المثل الاعلى للعهد الاغسطينى - وهو العهد الكلاسيكى المحدث للأدب فى انجلترا .

(٤) القول بأن مبادىء الجمال اساسية وبأن المادىء الاخرى كمبادىء الخير . . . . . . الخ مشتقة منها .

(٥) اشهر ما كتبه اوسكر وايلد الكاتب الروائى المسرحى الانجليزى (١٨٥٦ - ١٩٠٠) .

(٦) شاعر المانى وكاتب مسرحى (١٨٦٢ - ١٩٤٠) - (٤)

(٧) Zeitgeist

وحتى حينما يكون المغزى حسنا ، فان الولع بما يسميه تولوستوى «التأثير السيكولوجى» يفسده ليس عمل الكاتب نقل[1] العدوى إلى القراء ، ولكنه اللعب على أعصابهم ، كما يحدث فى ذروة مسرحية المؤلف الألمانى هويتمان ، «هانيليس تصعد إلى السماء» . ومما يفيد ثقافتنا أن نقارن تعليقات تولوستوى اللاذعة على هذه القطعة الأدبية ، التى كان من المتوقع أن يثير فيها دور الفتاة التى أسيئت معاملتها شفقته ، بالمقدمة المتحمسة التى كتبها للرواية الألمانية -- Der Buttnerbauer «بوتنر الفلاح» للكاتب فون بولنز[2] - بدورها المماثل لدور زوجة وديعة جريحة فى كبريائها . ففى المسرحية لا يوجد «عدوى[3] من رجل إلى رجل» ولكن محاولة متعمدة فحسب لاثارة المتفرجين . والكاتب الروائى من جانب آخر «يحب ابطال رواياته» ، وفى مشهد يعدل هذا رهبة وإثارة للشفقة يرغم الكاتب قراءه لا على أن يرثوا لهم فحسب ولكن على أن يحبوهم .

وإذا غضضنا الطرف عن مزايا المسرحية والرواية الواقعية ، فإن مقاييس تولوستوى قوية مقنعة . فهو يعتبر أن قالب المسرحية أكثر تعرضا من الرواية لفجاجة قصد المؤلف ورغبته فى التأثير ، وإنه لأمر شائن أن يعد شكسبير فى هذا الشأن مذنبا مثل هويتمان . وكما هى الحال فى الفن التصويرى ، يكون عدم معرفته ملوما هنا أكثر مما تلام حاسته النقدية . إنه يفترض أن شكسبير ، - كغيره من الكتاب المسرحيين - يعنى بصفة أساسية بأن يضمن التأثير ويكفله ، ويشجب مثل هذا القصد دون كلل أو ملل . ويقول ملاحظاً : «إنك تدرك قصده» عن ملحن[4] ناشىء ، «ولكنه لا ينقل إليك أى شعور ، إلا الشعور بالملل» ومرة أخرى - حينما يهاجم كبلنج وزولا - «من أول السطور الأولى يدرك القارىء القصد الذى من أجله ألف الكتاب ، وتصبح التفصيلات كلها زائدة عن الحاجة وغير ضرورية ، ويحس المرء أنه متبلد الحس» . وحين يمتدح قصة تشيكوف العزيزة «يؤكد أن تشيكوف قصد أن يسخر من (العزيزة[5]) ، «ولكنه بتوجيهه اهتمام الشاعر الحميم إليها رفع من قدرها» . إن أحسن الكتب وأكثر المشاعر أمتلاء بـالعدوى ، هى تلك التى يفتقد فيها القارىء كل أثر لقصد المؤلف ، بل حتى تتعارض مع ، الاهتمام القوى أو (الحب) الذى يكرسه (المؤلف) لشخصياته (فى الرواية) . إن تولوستوى يضمن هنا نقده لنفسه ويكشف عن السبب الذى من أجله نشعر كما نفعل نحو ستيفا أو آنا .

---

(١) نشر الأراء من شخص إلى اخر .
(٢) فيلهلم فون بولنز الكاتب الروائى الامانى (١٤ يناير ١٨٦١ - ١٩٠٣)
(٣) انتشار الأراء من شخص إلى اخر .
(٤) مؤلف موسيقى .
(٥) العزيزة - اسم بطلة قصة تحمل اسمها كتبها تشيكوف وهى تحفه حقا .

ومن المؤكد أنه لا يقترب إلا مرة واحدة من إدراك أن شكسبير ربما كانت له الموهبة نفسها «للاهتمام الشديد» ، وأنه حينما يلاحظ أن فولستاف(١) شخصيته الوحدة اللا مسرحية ، الشخصية الوحيدة التى لا تسلك كممثل ، «هو وحده ، دون غيره ، يتحدث بطريقة خاصة به تماماً» . إنه لتعليق يلقى ضوءا على هذه الشخصية . ومرة أخرى نشعر أن الرواية ، وبخاصة واقعية(٢) الرواية الروسية ، تستحضر هنا لتشجب المسرح . إن فولستاف هو المناسبة الوحيدة التى فيها بدأ شكسبير ، كروائى ، يعمل شيئا بذاته ، وحينما أصبح مستغرقا فى بطله ، عمل شيئا آخر . هذه هى وجهة نظر تولوستوى ، وهو يلمح إلى أن فولستاف يثير مشاعرنا لهذا السبب ، وأن لير وكورديليا لا يثيران مشاعرنا لأنهما لا يريان بهذه الطريقة وإنما كأناس ، نحبهم على غير إرادتنا . ولكى يحدث هذا يجب أن نراهم (كما نرى فولستاف) وكأنهم فى الحياة الواقعية ، ومحاطين بالتفصيلات المعقدة للحياة الواقعية(٣) . إن تولوستوى طبعا يرتكب هنا الخطأ النقدى الشائع بأنه يفضل ، ورافضا أن يفهم ، الشكل (القالب) الذى تكتب فيه فعلا ، وحتى للأسباب الخاصة التى يقدمهافهو على خطأ . لأن أكثر الأشياء وضوحا عن جميع شخصيات شكسبير تقريبا هو كيف تكون باستمرار - وغالبا ، بمفهوم المتطلبات الدرامية ، كيف تكون بلا داع - مثل «الناس الحقيقيين» ! فلو أن «تولوستوى» كان قد عرف الأمر ، لكان شكسبير حقا فى جانبه .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن نقده لمسرحية «الملك لير» لا يدل على - كما يؤمن تولوستوى ويعتقد - موضع الضعف فى المسرحية ، ولكن على ما هو رائع وفذ فيها . إنه لقول صدق أن لير وكورديليا ممثلان يكاد يكون من المستحيل عليهما أن يقدما دوريهما ويمداهما بأسباب الحياة ، وإنه حينما يتحدث تولوستوى عن «هذيان لير الرهيب الذى يخجل الإنسان كما يحدث حينما يصغى شخص لنكات فاترة» فهو يصف بدقة غير مريحة نوع الارتباك الذى نشعر به عند كل تمثيل مفتعل وإخراج عاطل من الإحساس ، ولكننا لا نعرف أبدا أين مكاننا من المسرحية ، كما كان تولوستوى يرغب دائما فى أن يعرف أين مكانه . تجنب الأسلوب التافه والسخرية الغريبة ، إنهما يوقفان رغبتنا الغريزية (التى كانت قد أصبحت هاجسا عند تولوستوى) لكى لا نرى الحياة كوحدة كاملة لا تتجزأ . فلا يوجد وضوح ولا

---

(١) شخصية فى احدى مسرحيات شكسبير .

(٢) الواقعية فى الفن أو الأدب نظرية تؤكد على مراقبة الحياة مراقبة علمية من غير محاولة لا جتناب البشع . . . . الخ

(٣) مقالات بقلم الأستاذ ولسن نايت (شكسبير وتولوستوى) ول . سى . نايتسى (الملك لير استعارة) تلقى ضوءا على موضوع فروض شكسبير عن الشخصية والواقعية عنده . كما يقارن ل . سى . نايتس ايضا المنهج الواقعى (للرواية القصيرة) عند تورجنيف (وملك لير السهب) ، بالمنهج المجازى لمسرحية شكسبير .

ضمان يمكن أن يكون فيهما اهتمام شديد قد يعود على الفرد بفائدة - حقا إن أكثر ما يفقد الإنسان أعصابه حول المسرحية إنعدام العلاقة فى دلالات الشخصية المسرحية التى يتأكد ظهورها على الرغم من ذلك فى الصورة الإنسانية المصغرة . إن إدراكية ادموند الخاطفة للبصر تقصر بنا دون بلوغ أية غاية ، كما أن إنسانية «جلوسستر[1] العجوز اللاهثة لا تتناسب مع مكانها فى المشهد الافتتاحى -- مشهد يليق تماما أن يكون مقدمة لنوع مختلف كل الأختلاف من العمل الأدبى . وإنه لمن الغرابة بما فيه الكفاية أن أفتتاحيتى مسرحية «لير» ورواية «آنا» ليستا بحال من الأحوال مختلفتين جدا : نشعر أننا نعرف جلوسستر كما نعرف ستيفا ، ولكن سيكون أمرا لا يصدق عن ستيفا أن يتنازل عن شخصيته فى ذروة مجازية غير مألوفة ، لكى يفقد بصره ويدفع به إلى اليأس لقاء أفعاله الشريرة مع مربيات الأطفال وفتيات الباليه . وبالنسبة لتولوستوى فإن هذا يشكل حالة فاضحة لشخصية تجبل «ليفعل ما ليس فى طبيعته» أو يكره على عمل ما ليس فى طبيعته . ولكنها قوة تولوستوى وقيده فى وقت واحد ألا يرفع قبضته عن الطبيعة الفردية -- عند التقهقر من موسكو سوف يظل بيير هو بيير ، ومن ثمة «لا يوجد شىء رهيب» : الأب سرجيوس لا يستطيع أن يتبرأ من كبريائه ورغبته فى التفوق ، وكارينين على الرغم من فترة عظمته المجردة لا يستطيع أن ينفض عن نفسه ذاته القديمة الدائمة .

إن ذلك ليصدق دون ريب على بنى البشر فى المجتمع كما نعرفه غالبا . أما فى مسرحية «الملك لير» فإن شكسبير يقدم لنا صدقا آخر ، ليس أقل عمقا ولكنه مساو له فى الإقناع . لقد كان بوسعه أن يفهم ويصف[2] مدينة آوستشوتز[3] فى الفن : ولم يكن تولوستوى ليستطيع أن يفعل . وحينما يتعذر التمييز بين الناس فى الشر الحيوانى والمعاناة الحيوانية ، فإن الحب والصلاح يبدوان وكأنهما قد عادا لا يشكلان الصفات المرتبطة بكل تعقيد الشخصية ولكن كفضائل دخيلة طارئة من الخارج . إن تهمة تولوستوى النهائية ضد شكسبير - ومن الغرابة أنه يردد صدى تعليق دكتور جونسون الأقل قسوة فى نقده - هى أن قارئه «يفقد المقدرة على التمييز بين طيب وشرير» . إن مسرحياته ، والمسرحيات عموما (تولوستوى يضمن مسرحياته الخاصة على وجه التحديد) ليس لها «أساس دينى» ، وإذ هى تعتمد على التأثير والحدث المثير «فإنها يعوزها مجرد الحاسة الإنسانية» . إن الشخص ليدرك ما يعنى ، ولكن «الحاسة الإنسانية» ليست كل شىء ، والدين - باستعمال تولوستوى للإصطلاح - بكل تأكيد ليس كل شىء . إنه فى ولعه بالحاسة المشتركة ، والفضيلة المشتركة ، يتنكر

---

(١) تنطق جلوستر .

(٢) يصف أويصور بالألفاظ .

(٣) مدينة فى بولنده حيث كانت توجد معسكرات الاعتقال الجماعية النازية .

للموقف المتطرف الذى يحرمنا من المفاضلة الشخصية ، ومن عادة أن نكون أنفسنا ، وفى رأى تولوستوى «أنه يجب أن تصدر القدرة على التمييز بين الصالح والشرير -» عن الاهتمام الشديد بالذات الفردية . وفى شكسبير يمكن أيضا أن تصدر عن الكشف المطول لفنه الشعرى ، وعن مدى الأدراك - بأوسع معنى دينى - الذى يستطيع به أن ينقل إلينا العدوى (التأثير) كما لا يستطيع تولوستوى .

يوجد الكثير الذى يمكن أن نتعلمه من بغض تولوستوى لواجنر وشكسبير ، على الرغم من أن فى الحالين ، كليتهما ، ما يهم ، هو رفضه أن يثقف نفسه بواسطة آداتهما التى يخلقانها . فحينما يقول تولوستوى أنه من القراءة الأولى «أقتنعت لفورى بأنه من الواضح أن شكسبير تعوزه الوسيلة الأساسية ، إن لم تكن الوسيلة الوحيدة ، لرسم الشخصية ، ألا وهى شخصية اللغة» -- إن الشخص لا يستطيع سوى أن يوحى بأنه كان لزاما عليه أن يقرأ قدرا أكثر من شكسبير ويتعلم قدرا أكبر من اللغة الإنجليزية . فلو أن كل الفن كان بسيطا ، شفافاً ، ودوليا لم يكن حتى من الضرورى مهاجمة شكسبير وواجنر -- لأنه يكاد ألا يكون قد سمع بهما أحد . إن منهج تولوستوى فى الهجوم عليهما واحد لم يتغير : إنه يصف الحدث فى مسرحية «الملك لير» ومسلسلة «الحلقة[1]» بلغته الماسونية «اجعلها غريبة» ، وهذه اللغة نوع من الإسبرانتو[2] الصريحة فيما يبدو ، أضاعت كل الفتنة المعقدة ، والمساهمة التى يمارسها الأنسان من خلال الموسيقى واللغة . وحينما يخبرنا بأنه على الرغم من أن مسرحية «الملك لير» قد تبدو منافية للعقل فى ترجمته فهى أكثر منافاة للعقل فى النسخة الأصلية ، إنه ليقول صدقا أكثر مما يعرف : ولكن منافاة العقل فى مسرحية «الملك لير» هى منافاة الحياة للعقل ، لا منافاة اللغة الإنجليزية[3] الأساسية للعقل . ومع ذلك ، فإن تولوستوى قد فضح دون ريب كورس[4] المتعالمين الأوربيين[5] للقرن التاسع عشر ، الذين أعلنوا محاسن شكسبير وأعماقه دون أى أعتبار للتعقيد الحى للحساسية اللغوية القومية التى كان يكمن فيها كيانهم : كما فضح عابدى «الحلقة» الذين راحوا فى حالة جماعية شبيهة بالنوم فى مدينة بايروث[6] دون أى فهم لما كان واجنر يحاول أن يبلغه فى نواميس

---

(١) سلسلة من الأوبرات كتبها واجنر .

(٢) لغة دولية مبتكرة بنيت على اساس من الكلمات المشتركة فى اللغات الأوربية الرئيسية .

(٣) نظام مبسط لتعليم اللغة الانجليزية لا يزيد عدد مفرداته عن ٨٥٠ كلمة .

(٤) مجموعة من المغنيين أو الراقصين - مجموعة من المنشدين فى (خورس) ، لازمة الأغنية أو الترنيمة أو قرارها ، اغنية ينشدها الكورس ، الجزء الاساسىّ من أغنية شعبية .

(٥) المتعالم : مدعى العلم او المتظاهرية .

(٦) مدينة فى ألمانيا مشهورة بما يقام فيها من مهرجانات للموسيقار واجنر .

الوعى – الذاق الجرمانى والحلم الجرمانى . ولما كان تولوستوى نفسه غير حساس عمدا فقد كشف عن عدم الحساسية عند هؤلاء الذين يصرحون بأنهم يعبدون العظماء ، إلا أنه ليس مثل التصريح بأن العظماء ليسوا عظماء أبدا .

«إن الأعمال الفنية العظيمة عظيمة فحسب لأنها سهلة المنال يمكن لكل شخص أن يفهمها» . إن تولوستوى بإصراره على هذا المبدأ ، يؤكد أن مسرحية قديمة تمثل[١] مشاهد الصيد فى الحياة بأسلوب ساخر من عمل فوجل أرفع منزلة إلى حد بعيد كفن من مسرحية «هاملت» . قد تكون «الميم» حقا فنا حقيقيا ، ولكن مستوى الفعالية فيها يتلخص بما يكفى فى تعليق هنرى جيمس على مسرح العرائس : «كم هو اقتصاد فى الوسائل – وكم هو اقتصاد فى الغايات !» وبالإضافة إلى ذلك فإن «كل شخص» ليس – على الرغم من أن تولوستوى بدون شك يود أن يكون (كل شخص) على هذه الحال – فى حالة ثابتة من الحياة ، ولكن فى حالة أنه سيصبح . إن مستوى المشاركة عنده يرتفع بالتعليم ، ويصبح أكثر تعقيدا وأكثر تطلبا للمهارة الفائقة به . حينما كان جمهور المشاهدين البدائيين لمسرحية الميم -- «يتأوهون ، ويبكون ويحبسون أنفاسهم خوفا فى ترقب قلق» كان من الواضح أنهم يشاركون أكثر كثيرا مما يفعل المشاهدون العاديون لمسرحية «هاملت» ، ولكن الإنسان يستطيع أن يتأكد من أنهم سيتجاوبون مع مسرحية «هاملت» ، بالقدر الذى يمكن أن يفهموها به وباهتمام كثير وحماس ، وبأهتمام أكثر كلما زادت معرفتهم بها . إن مصدر المتاعب للدراما ليس الفن ولكنه جمهور المتفرجين ، والعلاقة القلقة الطموح بين الدراما والمشاهدين – الرغبة فى أن يصدم ويصدم – التى رآها تولوستوى كصفة مميزة لدراما القرن التاسع عشر ، والتى سيعترف بها فى دراما الوقت الحاضر . وهذا هو السبب الذى من أجله يعود ، على نحو خاطىء ، إلى أكثر الصلات بدائية بين الجمهور والدراما ، ويتجاهل حقيقة أنّ جمهور فوجل كان من الممكن أن يستمتع بذروة مسرحية «هانيليس تحلق فى السماء» ، وهو باستمتاعه كان يطهرها من تلك العناصر للإرتباك المستحضر[٢] والإثارية[٣] المتعمدة التى تبينها على صواب فى العلاقة بين هوبتمان وجمهوره . إن الشىء الرهيب حول الإخراج الحديث لمسرحيات شكسبير هو على وجه التحديد الرغبة المتبادلة فى أن يصدم وأن يصدم ، وأن يتبادل الحيل ، ولكن هذه ليست غلطة شكسبير ، على الرغم من أن تولوستوى قال إنها غلطته . إن هدفه الحقيقى ، إلى حد ربما كان أعظم مما يعتقد ، لم يكن

---

(١) هذه المسرحيات يطلق عليها لفظ «الميم» وهو التمثيل الصامت . (انظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية – ص ٣٠٤) تاليف دكتور ابراهيم حمادة .

(٢) المتعمد ، اعنى الذى يراد حضوره على عمد .

(٣) اللجؤ إلى معالجة الموضوعات المثيرة فى الأدب والفن .

الفن الزائف الذى كان يؤخذ خطأ على أنه فن عظيم ، ولكن الذوق السقيم الذى كان قد أصبح أمرا مقبولا مسلما به ومقياسا موحدا بين المنتج والمستهلك . وهذا هو السبب الذى من أجله يكون كثير مما يجب أن يقوله عن الفن ملائما جدا اليوم .

وعلى غير ما نتوقع ، فإن «ما الفن ؟» تأكيد لعزلة الفن الجيد فى العصر الحديث . إنه يرشدنا ، عائدا بنا إلى الماضى ، فى التواء ولكن دون أن يخطىء ، إلى سولبسية تولوستوى - إن خزى تولوستوى أمام خطب لير ، أو أمام عزف السيمفونية التاسعة لبتهوفن ، يكشف عن شدة حساسية (فى مسائل الذوق) طاغية ، ورفض لأن يجد فى الفن المشاع أى شىء غير ما هو زائف ، وخشن ومحير . إن الحل الذى يقدمه - العودة إلى «الميم» البـدائى وقص القصص الشائعة مثل قصص كاراتيف فى رواية «الحرب والسلام» - هو طبعا حل يائس ، وليس ثمت سبب يدعونا لأن نفترض إن تولوستوى لم يتحقق منه . لقد كان يمقت الفن الشعبى كما كان يمقت الحكومة الشعبية ، وما كان عصر التلفزيون ليعطيه سببا ليغير رأيه فيهما . وهو يتقبل ضمنا الرواية - أخص القوالب (الأشكال الأدبية) - بوصفها القالب الذى ما زال الفن الجيد يظهر فيه فى العصر الحديث ، ومرارا وتكرارا فى نقده يجعل الأمور ميسرة للرواية ، بالسماح لها بدرجة من السوفسطائية ، التى لا يسمح للقوالب الأخرى - مثل الشعر والموسيقى ، والدراما - بالمشاركة فيها . إن قصة «العزيزة» لتشيكوف ورواية فون بولنز لحالات وثيقة الصلة بالموضوع : هل كان تولوستوى يستطيع أن يفكر إن «كل شخص» الإفتـراضىّ الـذى ابتـدعـه يتحكم فى النتـائـج التى يلفت إليهـا النـظر فيهـا (القوالب) ، وأسس التذوق التى يشير إليها ؟ إن السخرية العظيمة هى أنه لم يدرك كيف - بانحلال الفن العام - أن أعمال شكسبير - بواحدة من تلك الإستحالات فى القوالب[1] التى يكون الفن الرفيع قادرا عليها فى زمانها - قد بدأت تظهر نفسها ، وأن تعامل كأعظم الروايات شمولا - أو ربما اللاروايات من مثل «الحرب والسلام» نفسها . إن الغـرض العظيم غير المسلم به ، وربما كان اللاشعورى وخاتمة «ما الفن ؟» -- يتضح أكثر وأكثر من رفضه فيه لأحسن أعماله -- بأن الفن هو الرواية ، رواية تولوستوى .

---

(١) الأشكال الأدبية الفنية .

الفصل السابع

البعث

« إن الدولة مؤامرة لا تستهدف استغلال المواطنين فحسب ولكن إفساد أخلاقهم أيضاً . »

تولوستوى . خطاب إلى بوشكين فى عام ١٨٥٧

١

إن أحد بدائل[١] السيناريو[٢] فى نهاية رواية «البعث» التى بدأت بها مازال حيا نشيطا . هل ستتزوج ماسلوفا من نيخلييودوف ، أو من المحكوم[٣] سيمونسون ، أو لا هذا ولاذاك ؟ إن جميع الاحتمالات مقبولة ، لأن ماسلوفا شخصية سطحية جدا بحيث لايهم أن يتم الأمر معها على هذه الصورة أو تلك ، ونحن لم نحصل على وعى داخلى كاف بها فى أثناء الكتاب لنعرف بأنفسنا ماذا عسانا أن نفعل بدون أن يخبرنا بذلك تولوستوى ولا نستطيع أن نستوعب[٤] ماسلوفا ، فان مثل هذا الاستعياب يتضمن ألفة برواية «آنا» العظيمة ودنيويتها[٥] . وهذا هو ما قد تخلى تولوستوى عنه . وكأنا به يعوضنا عن ذلك بشحذ قوته للوصف الخارجى . فنحن نستطيع رؤ ية ماسلوفا بكل وضوح وجلاء ، وهى فى ثبات المحكوم عليهم فى بداية الرواية – وتلعب كفتاة شابة – الغمضية[٦] بجوار رقعة[٧]

(١) الابدال : واحدها البديل وهو أحد الأمرين المخير بينهما .

(٢) السيناريو (أصلا) مخطط المسرحية أو الفيلم السينمائى – النص السينمائى . نص القصة المعدة للإخراج السينمائى ويشتمل على وصف للشخوص وتفاصيل خاصة بالمشاهد وعلى الحوار وارشادات مختلفة . ويقصد المؤلف به مخطط الرواية فى صورتها النهائية .

(٣) مدان يقضى فى السجن المدة التى قضت المحكمة بسجنه طوالها (والتى تكون طويلة عادة)

(٤) يستوعب : يفهم فهما جيدا .

(٥) كون الشىء دنيويا .

(٦) لعبة أطفال يغمض فيها أحدهم عينيه وبعد أن يعطى الباقين وقتا كافيا للاختباء يمضى للبحث عنهم (الاستغماية) .

(٧) مساحة صغيرة متميزة عما حولها .

القراص[1] فى حديقة عمة نيخلييودوف . ورؤية الحول الضئيل فى عينهيا السوداوين البراقتين ، «ويدها الصغيرة النشيطة» (اليد نفسها التى تشبه يدآنا - اليد الصغيرة العريضة الداكنة البشرة ، ذات الوريد المستعرض النشيط ، إنها يد تاتيانا عمة تولوستوى ، التى تماثلها جميع الأيدى الأنثوية الهامة التى يصورها .) .

لقد تقابلنا من قبل مع نيخلييودوف ، فى كتاب «الصبا والشباب» . وبعد انقضاء سنين طويلة أصبح تولوستوى قادرا على أن يعود اليه ، ويجعل منه بطل رواية دون - وهذا غريب بما فيه الكفاية - أية حاجة إلى تغير ملامح شخصيته الرئيسية ، كما تنقل إلينا صورته بواسطة ضمير المتكلم «أنا» فى العمل الباكر ، آرتينيف . انه ليس نيخلييودوف الذى قد تغير ، ولكنه الراوى . أن هذا المثل جدير بالملاحظة للأسلوب الذى تبدو به جميع الأشياء محتواة فى تولوستوى ، كما يفعل البحر ، ففى تلك السلسلة المتصلة نرى الاشياء نفسها مرة ثانية من زواية مختلفة ، ومن خلل عيون مختلفة . وفى سياق صفحات رواية «البعث» نعلم أن آرتينيف قدمات - أنه موت رمزى إذا ما اردنا ان نطلق عليه هذه الصفة ، لأن تولوستوى يرغب فى أن يطفىء سمة من سمات نفسه الأكثر شباباً ، ولكنها أيضا رغبة ضرورية له من الناحية الفنية اذ يجب عليه الايسمح لعين ارتينيف ان تقع على المشهد الجديد . لأن الشىء المهم عنده ، كما قد ناقشنا ذلك تفصيلا من قبل ، هو أن يكون فى موقفه ومن موقعه «متعاطفا» . ان تولوستوى يلاحظ فى كتاب «الشباب» ان وظيفة التعاطف المتبادل كانت العمل كمقياس يقرر ما هو زائف وما هو حقيقى فى تجربة شابة :

إن شخصين من زمرة تربط ما بينهما مصالح مشتركة ، أو ينتميان إلى أسرة واحدة لها هذه الملكة العقلية ، يجيزان التعبير عن شعورهما حتى نقطة معينة ، بعدها لا يريان سوى عبارات جوفاء . إنهما يريان نفسيهما فى اللحظة نفسها . . . حيث تنتهى الحماسة ويبدأ التظاهر ، ومع ذلك فإن جميع الاشياء تبدو مختلفة تمام الاختلاف لا ناس ذوى مقياس مختلف للفهم .

إن الاخلاص فى ذلك الوقت كان فى نظر تولوستوى وظيفة هذا النوع من الصلة الأسرية ، التى تربط بين آرتينيف وأبيه وأخيه ، وحتى بينه وبين صديق ، مثل دوبكوف ، الذى لم يكن يميل اليه كثيرا . «ان دوبكوف تكيف وتلأم مع جماعتنا تماما» وتعاطف ، «معنا . إن ديمترى نيخلييودوف ، على أية حال - على الرغم من أنه أكثر ذكاء إلى أقصى حد - كان متبلد الحس فيما يتعلق بذلك . » ان هذا فى عالم «الصبا والشباب» يكون حكما عليه بالاخفاق . ان وجود نيخلييودوف غير مقبول عقلا ، وغير مقبول داخل دائرة الأسرة

(١) نبات ذو وبر شائك .

التى لا يجوز رضاها ، كما هو شأن بيير فى رواية «الحرب والسلام» وهو غير معقول وميئوس منه كدخيل بين جماعة وضعته بينها قوة مطلقة «للمتعاطفين» مع الأسرة .

ولما كانت الأسرة تراه من خلال عينها الواثقة المطمئنة ، فان تصرفاته الخرقاء عن قصد تحمل بعض الشبه بالتصرفات الغريبة الجديرة بالضحك والسخرية ، التى تصدر عن ويدمربوول فى رواية «موسيقى الزمن» لا نتونى باوول[1] . ان محاولات آرتينيف هى أن يعيش بالإرادة ، إلى ماوراء النقطة التى بعدها لا يستطيع الإنسان أن يرى سوى عبارات جوفاء « . وفى كتاب الشباب» يخادن[2] ميخلييودوف الطالب الفقير بيزوبيديف الذى لا يحبه ، والذى لا يشبهه بوجه من الوجوه . «انى لأتساءل كيف يستطيع احتمال الإجهاد المستمر الذى يأخذه على عاتقه ، وكيف احتمل بيزوبيديف التعس موقفه غير المريح . » وهذا يشبه شخصية نيخلييودوف فى رواية «البعث» شبها تاما ، ولكن هناك لا يكون لنا شخصية آرتينيف - «راض عن نفسه وبقوة ضمير هادىء كصديق الأسرة - لنشاهده اذ هو يعود بعد أن يودع بيزوبيديف ، الذى نجح اخيراً فى الفرار . » كان يبتسم ابتسامة راضية مترددة وهويفرك يديه معا ، بطريقة ما لأنه كان حفيظا على سمعته فى غرابة أطواره ، على ما اعتقد ، وبطريقة أخرى ، لأنه تخلص من الملل فى النهاية . » وتشرح أخت نيخلييودوف ، فيرا ، لأرتينييف : لماذا هى تظن أن أخاها مدله بحب «العمة» تدلها شديدا .

إن ديمترى أنانى[3] . . . فهو على الرغم من كل مهارته مولع بالإعجاب به . . . إن «العمة» ، ببراءة قلبها ، غارقة فى اعجابها به ، وليست من اللباقة الكافية بحيث تستطيع اخفاء هذا الاعجاب ، وينتهى بها الأمر إلى إطرائه لا عن نفاق ولكن عن اخلاص :

إن ماسلوفا أقل وضوحا من فيرا ، وليس فيها تحليل تولوستوى الغزير القوى الكامن خلفها ، ولكنها مع ذلك ترى فى مودة نيخلييودوف وصداقته لها دافعا مشابها ومساويا - الرغبة فى أن تبدو رائعة فى عينيه و «أن يعاملنى روحيا» كما قد عاملنى جسديا . » .

يوجد تناقض عجيب بين دوام شخصية نيخلييودوف ، والتغير فى النظر إلى خصائصه[4] . فهو حقا لا يتصف بسخرية الذات الروسية «التى تلازم التفاهم الأسرى ،

---

(١) باول ، انتونى دانيووك - روائى انجليزى ولد عام ١٩٠٥ . له أعمال كثيرة جدا ومؤلفه . «موسيقى الزمن» عنوان مسلسلة من الروايات المترابطة ، وتضم «مسألة تربية» التى ظهرت فى عام ١٩٥١ ، و «سوق لكل مشتر» فى ١٩٥٢ ، و «معنى الحياة» فى ١٩٥٥ ، و «دار لايدى فوللى» عام ١٩٥٧ وقد حصلت على جائزة تيت بلاك التذكارية .

(٢) يخادن = يصاحب ، يرافق ، يخالل .

(٣) الذى يؤمن او يقول بالأنويه وهى المذهب القائل بأن الفرد ومصالحه الذاتية اساس السلوك كله .

(٤) خصائص الخلق .

والتى يتصف بها كل من بيير وليفن . (ان بيير فى الحقيقة - وإلى حد بعيد جدا - شخصية تجمع بين آرتينيف ونيخيليبودوف) ولكن بمجىء الوقت الذى ظهرت فيه رواية «البعث» كان تولوستوى قد بدأ يرى سخرية - الذات بوصفها الملاذ الاخير للرضا - الذاتى . إن روح الدعابة عند بيير وليفن قد انتفت ، وبدون الدعابة وسخرية - الذات فى تولوستوى يشق علينا كثيرا أن نتفهم الناس ونشعر غريزيا بما يجرى حولنا . ان احكام الارادة ، حالما تخلع عليها البشرية صفتها وتنفذ إليها الحاسة بالمضحكات ، حينذاك تكون[1] موضع احترام .
إننا دائما نتذكر البهجة والسلام اللذين يحسهما نيخيليبودوف فى أنه قد حزم أمره ويظل لا يعكر صفوهما[2] عليه معكر زمنا طويلا . إن تولوستوى ، وكأنه فى مزاج عصبى يبقينا بعيدين ، وهذا يذكرنا ثانية باكتشاف آرتينيف حينما تحتم عليه أن يتحقق من شخصية نيخليبودوف الذى يصر على انهما قد كانا صديقين حميمين . لقد ثبت أن الالفة مصدر عنت ، لأن الصراحة التامة التى من المسلم به أنها سمة عليها وضمان لها جعلت تشعر كلا من الطرفين بعدم الارتياح . ان ارتينيف مندهش لأن صديقه يبدو عليه أنه لا يلحظ ما هو مصدر عدم الارتياح . ولكن نيخليبودوف ليس بالذى يلاحظ ذلك ، وهذه واحدة من المضايقات فى رواية «البعث» - إن قليلا من تفصيل تولوستوى ونفاذ بصيرته يبدو أنه يمر طبيعيا خلال البطل كما يمر خلال بيير وليفن . إنه [3] نوع الشخصية الذى يكون عند تولوستوى أنه يلاحظ[4] لا الذى يلاحظ[5] - المفعول به عند تولوستوى وليس الفاعل عنده - ومن ثم فان مكانه فى مركز الكتاب غير مناسب بصورة واضحة ، ما فى ذلك شك .

٢

ولكنها عدم المناسبة التى تحمل معها مكافأتها الفذة الفريدة الخاصة بها . إن أشد الأشياء إثارة للمشاعر فى رواية «البعث» تحرك مشاعرنا لا لأنها تتجسد فى شخصية ، كما فى الروايات الكبيرة ، ولكن لأنها صريحة مخلصة وهادئة ، ونحن نتذكر تعليق ديستويفسكى بأن رواية «آنا» ليست بحال من الأحوال كتابا «بريئا» وبطريقة مختلفة فان روايتى «الشباب» و «البعث» كلتيهما بريئتان : الأولى لأنها تطلق العنان لغرور التحليل السعيد و «التفاهم» ، والثانية لأنها تأخذ نيخليبودوف - وهو الهدف الأصيل لهذا التفاهم - وتتعهد له ولمشروعه

(١) احكام الارادة .
(٢) البهجة و السلام .
(٣) نيخليبودوف .
(٤) الفاعل
(٥) المفعول .

بالولاء والطاعة الكاملين الناجزين من غير تردد أو مناقشة او أعتراض . إن إحدى الروايتين فيها البراءة اللاشعورية لشاب ماهر ، والأخرى فيها براءة المهتدى ذى العزم ، ويبدو أن تولوستوى يعترف إلى حد ما بهذا بأنه جعل نيخلييودوف العامل المشترك فى كلتيهما .

إن ستيفا ، وهو مركز الدنيوية[1] فى رواية «آنا» ، يعرف ما يجب عليه عمله فى نهاية اجتماع بهيج ، مثل غدائه مع ليفن ، حيث يتبادلان الثقة فى جو متجانس ، ومع ذلك فان الأثر الذى تتركه الشمبانيا هو الإحساس بالاغتراب اكثر منه الإحساس بالألفة . انه يعلم أن العلاقات يجب أن تتوقف فورا ، بنغمة مفرحة ، ثم تستأنف فيها بعد كاملة فى مناسبة أخرى . إن هذا اللون من المعرفة الذى يساعدنا حقا ، وحينئذ يخلصنا ، هو الذى يجهله الاثنان الشابان فى كتاب «الشباب» الذى يزدريه نيخلييودوف فى رواية «البعث» الناضج[2] . ان ستيفا يستطيع ان يفعل - وبالتأكيد يفعل - قدرا عظيما من الخير فى عالمه الذى يعيش فيه ، وهو قادر على اسعاد الآخرين ، والجميع يسرون لرؤيته . ان تولوستوى فى الاعتراف بمواهبه وفضائله ينحى جانبا براءة التحليل وبراءة الصرامة العنيدة . إنه فى عالم غير كامل يكون ستيفا غير الكامل عامل ضوء ، وفى الاعتراف بهذا ، فان تولوستوى يعترف على مستوى نمطى - على الرغم من انه بطولى غير حاسم - بضرورة عدم الكمال فى الأشياء . ان مثل هذا الاعتراف جوهر الدنيوية ، ولكن ماذا عسى أن كان يحدث لو أن ستيفا ، فى أثناء اضطلاعه بالقيام بواجباته القضائية التى يؤديها بعدالة تامة ودقة بالغة بسبب «التزامه الحياد التام فى الموضوع الذى كان يشغله ، والذى فى أثناء نظره لم تجرفه حماسة ولم يرتكب خطأ - ماذا كان يحدث لو أن ستيفا وجد نفسه وجها لوجه أمام قضية ماسلوفا ؟ إن تولوستوى لم يتعرض لاحتمال وقوع مثل هذا الامر ، ولم يطرقه من قريب أو من بعيد ، ولكنه لم يجرؤ على تقديم شخص من مثل ستيفا بين الموظفين العديدين الذين تطرح القضية أمامهم .

وفى هجر الدنيوية يغمض تولوستوى عينيه عن نوع القاضى الذى يمكن أن يكون قادرا على أن يقيم العدل ، حتى فى المجتمع الفاسد ، إنه بطريقة رائعة مثيرة للإعجاب يظهر كيف أن العطالة[3] الفردية والبلاغة تقويان الصراحة الرسمية فى كل خطوة من خطوات قضية ماسلوفا . فإذا ما كانوا فعلوا هذا ، ولم يكن قد عزب عنهم أن يسألوا أن . . . . .

---

(١) كون الشيء دنيويا او الانهماك بالشئون الدنيوية (على حساب الشئون الدينية) .
(٢) التام النمو جسما وعقلا .
(٣) القصور الذاتى فى علم الفزياء ويقصد بها الكسل أو الجمود .

ولكنه لايميز بين النظام وبين هذه القضية المعينة . هل النظام - الذى يفسد الأفراد الذين يحاولون تطبيقه ويشوههم - جائر دائما ، أو أن عدم اقامه العدل حتى يأخذ مجراه هنا خطأ واستثناء ؟ انها نقطة لها بعض الأهمية ، ولكن تولوستوى يتجاهلها ، وكان عليه أن يتجاهلها ، لأنه يعتقد أن جميع الإجراءت الحكومية فاسدة فى صلبها وأساسها . ان المعلومات التى حصل عليها عن هذه الإجراءت لهذه المناسبة ، والتى ينشرها بمثل هذه التفصيلات ، تؤكد الشذوذ الذى يكمن فيها . لقد أجرى قدرا عظيما من البحوث وكشف عن البرتوكول السناتورى[1] وعن أى فقرات فى قانون العقوبات تتناول مخالفات الشذوذ الجنسى وعن أى نوع من الأقمصة يرتديه المحكومون وعما كان عليه الإتجاه الرسمى من البغاء فى السجون . إن آرشيف تولوستوى[2] فى متحف لينين فى موسكو يحوى قوائم طويلة من مثل هذه الاستفسارات .

ومع ذلك فان هذه التفصيلات عديمة الجدوى إذا لم نفرق بين السىء والأقل سوءا ، بين محاولات الاصلاح وهمجية القوة التقليدية . وبالاضافة الى ذلك يتضمن الكلام هنا نوعين من المعرفة . ان نمو التفصيل فى رواية «الحرب والسلام» و«آنا» نمو عضوى . ان تولوستوى يتقدم من مسودات الكتاب المؤقته الأولى نحو قوة عرض نص غزير مطلق كشجرة تبلغ تمام محيطها وكمال ارتفاعها . وهو يقول أن الأشياء هى صورتها التى تكون عليها ، لا لأنه اكتشف هذا بنفسه عنها ، ولكن لانه فيه قد اعتمد غريزيا على وعيه الناضج ، ذلك الوعى الوسيع المتمتع بالامتياز الذى أضفته عليه أسرته ومكانته كما أضفاه عليه كيانه الشخصى . إن عملية تحصيل المعرفة فى رواية «البعث» هى - بطريقة مختلفة - عملية إضافة خارجية ، قد اضافت مادة جديدة إلى القصة الحقيقية التى عرفها تولوستوى ، والتى كان قد عقد العزم على أن يجعلها مدار رواية . لقد رأى أن عملية معرفة الأشياء هذه وتحصليها باكتشافها كان قريبا من عملية «الاختراع» التى كان دائما يرتاب فيها . «كل ماهو زائف ، مخترع وضعيف» ، هذا هو ماكتبه فى [3] عن رواية «البعث» . «إنه لأمر شاق أن يصلح الانسان شيئا فسد» .

وقد أعجب بطريقة ثالثة لتحصيل المعرفة لم يستطيع أن يتبعها تلك هى طريقةهيرتزن[4] فى «مذاكرته» ، أو طريقة دستويفسكى فى رواية «بيت الموتى[5] » . إن

(١) ذو علاقة بالسناتور وهو العضو فى مجلس الشيوخ .
(٢) ارشيف = سجلات أو محفوظات .
(٣) اليوميات : ملاحظات وخبرات يدونها الكاتب يوما فيوما .
(٤) اسكندر هيرتزن أوجيرتش كما ينطقون باسمه فى روسيا (١٨١٢ - ٧٠)
(٥) تعتبر سجلا لحياة دستويفسكى بين المجرمين فى سيبيريا .

هذين الكاتبين قد اكتسبا معرفتهما بالسجون كرها ، وكانا قد اصبحا ثقتين ، اجبارا لااختيارا ، ولكنها كانت معرفة جعلتهما يتفردان كروايتين ووضعتهما فى مركز ممتاز . وعلى الرغم من أنهما لايفاخران بتجاربهما عن السجن فان الجو حولهما يوحى لا إراديا بوجود خبير يسرد الأحداث العجاب بحيث تبدأ[1] بالقمة وتنتهى بالقاع . (إنه لجدير بالملاحظة أن رواية «بيت الموتى» لايوجد بها ، حقا ، من هذا النهج الاقدر ضئيل - وبدلا منه نجد خضوع دستويفسكى غير المتوقع أمام قواه على البقاء بل وايضا على الاستمتاع . إن معرفة تولوستوى الغريزية - من جانب آخر - من ذلك النوع الذى يسلم جدلا بالقوى الأولمبية فينا . ويبدو أن بساطته وصفاءه يفترضان أننا نعرف كل شىء عن هذا أيضا ، سواء أكان ذلك فى الحب أم فى موقعة حربية ، أو فى المقامرة أو فى الموت والولادة أو طلب عشاء فى النادى الانجليزى . وفى عمله الباكر فقط - «حكايات سيباستوبول» «والقوزاق» - يعرض بالتأكيد الطريقة الثالثة[2] لتحصيل المعرفة ، ونتيجة لذلك لايكون لدينا الشعور المغرى اغراء كاملا بأن «الصدق» يقال لنا عن الحرب «إن بطل حكايتى الصدق» كأنه شىء لم يكن موضع شك فينا من قبل .

ان الحقيقة هى أنه لم يكن قد عرف المناظر المرعبة ولكنه رآها فحسب تعطى تولوستوى الناضج امانته العجيبة الفذة عن المناظر المرعبة أو المنفرة وهى أمانة يشاركه فيها قلة من الكتاب الاخرين . انه يأخذها مأخذ الجد ، الى درجة جعلت فكرة تحويلها الخيالى إلى فن بغيضة لديه . ولقد كان من الواضح لهذا السبب أنه عارض بشدة فى تحويل الانحطاط والرعب الى فن درامى فى مسرحية «الملك لير» وكان رد الفعل عنده بصورة مشابهة الى الخيال الملهم فى مناظر رعب الغرستك[3] لديكنز ، ومعاناة السيدة مارميلادوف المروعة الهزلية فى رواية «الجريمة والعقاب» وتوجد بعض الأشياء التى يبدو أنه يشعر بها ، والتى يستطيع الخيال الاسمى أن يحقرها فحسب بلفتاته . ان جوركى ينقل عن تولوستوى قوله بأن المؤلف يجب ألا يكتب مثل هذه الاشياء ثم يغير رأيه ويؤكد أنه كان من الضرورى أن يكتب عن كل شىء . أن المعنى المتضمن المحتمل هو أنها يجب أن تسجل ولكن لاتصبغ بصبغة الرواية ، او تصب فى قالبها ، او تقدم خياليا كفن . ان فى مسودة مؤقتة مبكرة لرواية «البعث» يقدم نيخليبيودوف بعض الروايات الى ماسلوفا ، بغية تحسين تربيتها فترفضها «لأن كل ذلك عديم الأهمية اذا ما قارنته بحياتى ، ان عداء تولوستوى لموباسان موجه - الى حد كبير - إلى محاولاته لاعطاء الفن أهمية «حياتى» بالمعنى الذى تقصده ماسلوفا ، باستغلال اكثر جوانبها

---

(١) وردت بالفرنسية فى النص . «de haute en bas»

(٢) الطرائق الثلاث للادراك أو تحصيل المعرفة

(٣) Grotesques الخيالى أو الغريب المغاير لكل ما هو طبيعى او متوقع أو نموذجى .

(الحياة) قذارة . إن الأشياء المرعبة فى رواية «البعث» هى أقوال شاهد عيان أو «البيان الأبيض»[(١)] .

أن مصدر معرفة تولوستوى كان فى داخل نفسه ، وكانت هذه المعرفة تجد متنفسها بالطبيعى من خلال شخوصه . إن الرذيلة والبأساء اللتين كثيرا جدا ما صدفناه وهو يرتادهما فى موسكو كانتا تريان - ولكن ليس بهذا المعنى المعروف - ولايمكن التعبير عنها بصورة فعالة من خلال شخصية ولكن بملاحظتها مباشرة فحسب . إن حريق موسكو او قصف سومولنسك بالقنابل يحققان تأثيرهما من خلال استجابة بيير والپاتيتش لهما ، ولكنه يبعد هذا الدور للشخصية عن رواية «البعث» وعن قصصه المتأخرة . وعلى الرغم من أن الشاهد يحمل أسم نيخلييودوف ، فليس هناك من أحد يعرف فى نفسه ذلك اليوم المحرق فى موسكو حينما كان المحكومون يساقون فى مسيرة إلى المحطة ، أو يعرف فى نفسه ذلك المشهد فى سجن سيبريا حيث كان صبى حدث يرقد فى فيضان القذارة النتنة وقد توسد رأسه ساق رجل . ومع ذلك - وكما المعت من قبل - فان هذه الأشياء وغيرها من الأشياء المثيرة الأخرى فى الكتاب مثيرة فيما يعتبر عند تولستوى طريقة جديدة تماما . فهى ترى من بعد ، ولاتفرض نفسها فرضا ، وهى غير مؤكدة بدون بينة أو دليل ، وتكاد بطريقة غريبة أن تكون مؤقته ، فبدلا من الشفافية القديمة الواثقة يكون لدينا إصرار محض لإظهار الأشياء الكائنة كما هى على حقيقتها .

إن التفصيلات لاتكاد تؤدى دوراً إلا بشق النفس فى هذه الفقرات ، وغالبا مايبدو وجودها عديم الحياة بصورة عجيبة وغير ضرورية فلا فائدة من سماعنا أنه فى أثناء الأحداث العظيمة لمسيرة[(٢)] المحكومين الى المحطة كان رجالُ الشرطة يحملون غداراتهم فى حبال قصار برتقالية اللون - إنها لمسة من نوع واحد يستعملها كتاب أقل شأنا لتعزيز مشهد ذى مغزى ويبدو أن تولوستوى نفسه يتخلص من مثل هذه الأشياء فى نزق ؛ كأنها تقف حائلا فى طريقه . والعناية التى كان قد توصل بها «كما نتعلم من الأرشيف» إلى معرفة أسباب وأعراض مرض الرعن[(٣)] لاتخلق فينا تأثيرا جديدا . ولكننا فى نهاية السياق[(٤)] حينما يكون المحكومون يناقشون مسألة المقاعد ، والماء ، والأغذية ، فى القطار - وهم منشغلو البال بحيث عادوا لايهتمون لفقدان خمسة من بينهم ماتوا فى الطريق - نكون قد استقبلنا انطباعاً عارماً للمشهد كله بتعبير المعاناة واللامبالاة الانسانيتين . إن «النظام» - «هو» بضمير غير

---

(١) White paper ويطلق عليه أحيانا الكتاب الابيض وهو تقرير حكومى رسمى مطبوع .
(٢) لم يحمل المحكمون إلى المحطة فى سيارات ولكن ذهبوا اليها سيرا على الأقدام .
(٣) الرعن = ضربة الشمس .
(٤) الجزء من الرواية الذى يتناول وصف مسيرة المحكومين .

العاقل - كما يفكر فيه بيير فى رواية «الحرب والسلام» - يتحقق بصورة كتابية[1] فى السياق[2] إلى حد بعيد أكثر بكثير مما يتحقق بالقطعة الممتازة المشابهة للاحراقيين[3] وهم يعدمون رميا بالرصاص ، ويبدو أن السبب يكمن فى تخلص تولوستوى من الشخصية والاستجابة الفردية فلا يوجد أحد نعرفه لكى يفعم لنا المشهد بالوضوح والفورية المجسمين . إن نيخلييودوف السريع الاهتياج ، المثبط الهمة ، الذى أورثه الكلال الاكتئاب - وهو على أيه حال غريب عنا وخارجنا - هو الشخص الصحيح الذى يسجل مثل هذا الحدث ، الذى خلا من التعاطف والقسوة ، ولايوجد فيه غير ثقل نشاط عديم المعنى يجب احتماله كما نحتمل توالى ساعات الزمن والطقس . ويصل النظام إلى حد أن يبدو مظهرا للجمود والانعزال ورفض الفرد لنفسه وهو الذى تتم فيه عادة الحياة المشتركة .

إن الوصف الذى يقدمه تولوستوى لمشاجرة النساء المحكومات[4] يعدل الوصف السابق تأثيرا ففى مشاهد السجن هذه لايحاول اظهار أية سعة اطلاع «داخلية» ، والمشاجرة تخلو تماما من لون الأصالة التى كان يقدمها دستويفسكى أو جوركى (لوأنهما كانا فى مكانه) بوصفها شاهدى عيان أو التى كان يقدمها كبلنج كشاهد عيان زائف . إنه وصف لايقوم على أساس غير رواية قديمة وصلت إلى تولوستوى تصف كيف كان النسوة يتشاجرن بسبب أى قدر من الفودكا يحصلن عليه بطريقة غير مشروعة . ولكن تولوستوى - على غير توقع أو انتظار يقبل المرأة البغيضة ذات الشعر الأحمر بعد هزيمتها وهى خصم صديق ماسلوفا ، فى ميثاق فهمه الجسدى الذى نذكره دوما ، إنها الألفة نفسها التى نقابل فيه ناتاشا وأنا ودوللى . فبعد أن استقر بهن المقام تلك الليلة تسمع ماسلوفا «صوتاً غريباً يصدر من الطرف الآخر للحجرة . . ،

كان النشيج المكتوم للمرأة ذات الشعر الأحمر . كانت تبكى لأنها ضربت ضرباً شديداً ومع هذا لم تصب شيئا من الفودكا التى كانت فى حاجة شديدة اليها : وأيضا لأنها تذكرت كيف كانت طوال حياتها هدفا للسباب والشتائم والسخرية ، وكيف كن يغظنها ويضربنها وفى محاولة لتواسى نفسها أعادت إلى ذاكرتها حبها لعامل فى مصنع ، هو فيدكامولوديموكوف ، حبها الأول ، ولكنها فى الوقت نفسه تذكرت أيضا كيف أن ذلك الأمر قد انتهى إن - مولد نيكوف ، وقد ثمل ذات يوم ، دهنها بالزاج فى بقعة حساسة ، وبينما كانت تتلوى من الألم كان هو ورفقاؤه يضجون بالضحك فرثت لنفسها إذ تذكرت تلك

---

(١) النسبة إلى كتابه .
(٢) الجزء من الكتاب الذى يسرد وصف ذهاب المحكومين إلى المحطة سيرا على الاقدام .
(٣) من يضرمون النار عمدا
(٤) مدانات جرمتهن المحكمة .

الواقعة واذ هى تعتقد أنها لم يسمعها أحد جعلت تبكى كما يبكى الاطفال وهى تنشق بأنفها وتبتلع دموعها المالحة .

إن الشفقة التى نستشعرها وفقدان أى نزعة نحو استشعارها تصدر عن ضعف تولوستوى اللا إرادى أمام الجسم وأمام محاولاته للتعويض الذاتى .

ومع ذلك فإن هذا الضعف الجسدى نحو المرأة ذات الشعر الأحمر ، التى لانقابلها ثانية لايمتد به إلى ماسلوفا نفسها . وحينما يلاحظ تولوستوى أنها كانت حينذاك فى حاجة الى الفودكا والتبغ قبل أى شىء آخر فإنه لايتعاطف مع هذه الحقيقة . إنها لشخصية منتقاة وافتراضية بحيث لا يمكن أن تتقبل ذلك الضعف (الذى هو غير جنسى أبدا : إنه من أجل المخلوقات التى لها أجساد ، مثل الرجال) . ويرفض تولوستوى أن يساعد نيخلييودوف على فهم ماسلوفا . وفيما هى تنظر اليه «بعينيها اللتين لايسبر غورهما ، المصابتين بالحول» تكون غريبة عنه كل الغرابة فى نهاية الكتاب غرابتها عنه فى بدايته ، وهذا يؤثر تأثيرا بالغا ، لأنه يعنى لابمعرفتها ولكن بنرجسيتها[1] والتكفير عنها .

إن تولوستوى نفسه يقحم تفسيرا من شأنه أن يصدم نيخلييودوف فيها- قبولها لوضعها كعاهرة . ان العاهرات يتمتعن بالرضا - الذاتى مثلهن مثل أى شخص آخر ، لأن تجربتهن تجعلهن واعيات بدورهن الهام فى المجتمع - جميع الرجال يرغبون فيهن . إن هذا التفسير عام مثل قول تولوستوى بأن ماسلوفا قد اصبحت الآن مشمئزة من كل شئون الجنس ، الى الأبد ، فلا غرابة فى أن أصبح ماتفعل الآن لاأهمية له فى نهاية الكتاب ، لأن تولوستوى يستطيع أن يقرر مصيرها فحسب باتخاذ قرارت حتمية أخرى - لقد قيل حقا أنه لعب لعبة الصبر[2] لكى يقرر ما إذا كان يجب أن تتزوج نيخلييودوف أم لا . وأوراق اللعب تتخذ القرار ضده . وان القصة تبدو غير محتملة ، لأن تولوستوى فى الواقع يحسم الأمر عقليا بما فيه الكفاية ، ولكنه لايعنى الابكل ما هو جدير بالتصديق ظاهريا فلا مجال للشك فى أن الشخصيات «يفعلون مايجب عليهم فعله» ان رفضه الشخصى للجنس يضعه فى مأزق ،

---

(١) النرجسى = الوالغ فى حب ذاته أو الاعجاب بنفسه .

(٢) لعبة الصبر : ضرب من لعب الورق يقوم به شخص واحد عادة ، والغرض منها أن يستنفد اللاعب الاوراق كلها وفى هذه الحالة يكون فائزا . فاذا لم يتمكن اللاعب من أن يستخدم جميع الاوراق فانه (اى اللاعب) يكون خاسرا والناس غالبا ما يلعبون بها لكى يتخذوا قرار فى امر عسير باختيار شىء معين ، تماما كما نفعل بوريقات الزهرة فنتزعها واحدة فواحدة ونقول : ناجح ، راسب . . . الخ فاذا انتهيت الوريقات بنجاح اعتبر الشخص ناجحا . . والعكس . . بالعكس . . والمعنى المقصود هنا هوان اللاعب خسر فى اللعبة فلم يتزوج (المترجم) .

لأنه يجب أن ينهى القصة بدونه(١) وان روايتيه العظيمتين كليهما ، إن صح التعبير ، قد اكتملتا من خلال قوته (الجنس) .

إن الاثنين فى السيناريو (٢) الأول للرواية يتزوجان فعلا ، وفى النهاية يهربان من سيبريا إلى لندن ، حيث تساعد ماسلوفا نيخلييودوف فى مؤلفه عن هنرى جورج والنظام الضريبى الفردى . أن تولوستوى فى الرواية يروغ من هذا الاكتمال المبتذل ، والمشكلة الجنسية ، بابتكار شخصية سيمونسون ، السجين السياسى المخبول الرقيق الذى يحب ماسلوفا حبا أفلاطونيا .

إنه يعتبر الأشخاص الذين على غراره «بلاعم(٣) انسانية» رسالتهم مساعدة أجزاء النظام الاجتماعى الضعيفة المريضة وهو يشعر أن حبه لماسلوفا لن يعوق النشاط ولكنه سيكون العامل الهام . وهو مثل نيخلييودوف «يرى ولكن لايسمح له بأن يبدو غير مقبول عقلا . انه مخبول تولوستوى ، يقدمه الأستاذ حتى يكون جانبه غير المقبول عقلا اوضح ما يكون ، ومع ذلك يتحدانا أن نضحك منه .

وفى سترته المصنوعة من المطاط لابسا حذاء الكلوش(٤) المربوط فوق جواربه المصنوعة من الغزل الصوفى (كان نباتيا ولم يستعمل جلود الحيوانات المذبوحة) . . . . . . وقف سيمسونون بجوار الشرفة يدون باختصار وعلى عجل فكرة عرضت له . وكان هذا ما كتبه : «اذا مالاحظ بكتير(٥) ظفرا إنسانيا وفحصه ، فسوف يعلن(٦) أنه مادة غير عضوية ، وهكذا نحن ، فيما يتعلق بالكرة الأرضية ، نفحص قشرتها ونعلن إنها غير عضوية . وهذا غير صحيح .

لماذا يسجل تولوستوى هذا ؟ لقد سجله لكى «يضع» سيمونسون حيث كان يجب أن يوضع فى الروايتين الباكرتين ، أو لأن الفكرة تبدوله رائعة ، أى : لأنها فكرة «حقيقية» من بنات(٧) أفكاره انها لمثل على العلاقة العجيبة بين تولوستوى وشخوصه فى رواية «البعث» . إنها علاقة تجعلنا حينما نعتادها ابعد ما يكون عن أن تجعلنا نشعر بالغربة . إنها ، حقا علاقة

(١) بدون الحبس .
(٢) سيناريو الرواية : المخطط الاول لحبكة الرواية
(٣) البلعم : خلية تبتلع الاجسام الغريبة والبكتريا وتقضى عليها والجمع بلاعم .
(٤) حذاء فوقى مطاطى يلبس فوق الحذاء العادى .
(٥) البكتير : الجرثوم .
(٦) يؤكدا امرا بوصفه رأيا شخصيا .
(٧) لقد قال فى الواقع شيئا يكاد يكون مشابها فى محادثة رواها جولدنوايزر .

تلقى ضوءا نستنير به وتؤ نسنا الى أبعد مدى . ويتوافر لنا شيء من اللون نفسه ، حينما تأتى اخت نيخليبودوف ناتالى - وهى نفسها شخصية ممتازة صغرى لترى أخاها وهو راحل ثم تفحص حجراته .

لقد لاحظت فى كل شىء حب النظافة والنظام اللذين عرفتهما جيدا فيه . . . . . رأت على طاولة الكتابة المثقلة[1] والتى تذكرتها والكلب البرونزى فى اعلاها ، والطريقة المرتبة التى وضعت بها حقائب اوراقه ووثائقه ، ومواد الكتابة ، كانت مألوفة . . . . . .

ربما كانت طاولة كارنيين ومع ذلك فأن نيخليبودوف مثل سيمونسون يجب ألا يوضع فى مكانه أو يحكّم عليه وهو فى حال البؤس الناجمة عن نقطة الضعف هذه .

هذا التسامح الجديد لا ينطبق على فكرة الأسرة ، وعلى الرضا الذاتى لرباطها[2] . ان كل ما يشعر به نيخليبودوف هو الاشمئزاز من زوج أختـه - «ذلك الـرجل الكثيف الشعـر المتسلط - وحينما يبلغه خبر أنها سيكون لها طفل آخر أحس بلون من الأسى لأنها قد اصيبت مرة أخرى بعدوى خبيثة من هذا الرجل الذى كان غريبا عنه كل الغربة» ان ناتالى الأم السعيدة ، ترى فى أصر القيد : إن ماسلوفا ، وقد قدر لها أن تصبح المعجبة لمخبول تعجب منه ، وامرأة معتقة - بالتأكيد - ضد طبيعتها الشخصية - ترى كأنها قد خلصت .

ومع ذلك ، فحتى هنا تستمر البهجة القديمة التواقة العجيبة التى تساعد على أن تجعل الجزء الأخير من الكتاب مؤثرا كل التأثير . بل يوجد ما هو أكثر : نوع من الرقة التى ، على الرغم من أنها ليست على حساب نيخليبودوف ، تظهر أن صلته بتولوستوى يمكن أن تكون أشد إقناعا بأنها أكثر من مجرد صلة مؤلف رواية بالناطق بلسان البطل فيها . إن حفيدة الجنرال ، الذى يزوره نيخليبودوف فى بلدة سيبيرية ، تأخذه ليرى اطفالها ، ويؤثر فيـه منظرهم ومنظر زهو أمهم بهم وتباهيها («هذا الطفل سيبيرى صغير تماماً») تأثيرا عميقا . «أنى أريد أن أعيش ! أريد أسرة ، أطفالا ، أريد حياة انسانية !» - هذه الفكرة تفيض به وهو يرى ماسلوفا الأخيرة . هل يكون معها أو مع شخص آخر من جنسه ؟ على الرغم من أن تولوستوى يترك هذا السؤال تحت البحث لم يفصل فيه بعد ، فان المشهد الذى يتبعه قد قدم دلالة قوية . ومع ذلك فان نيخليبودوف فى عقله يعادل مشهد سعادة الأسرة بعزف السيمفونية الخامسة لبتهوفن التى كان قد سمعها فى منزل الجنرال ، والتى كانت قد اعطته «شعورا بالرضا الكامل ، ودغدغة فى الانف ، هكذا قد تأثر بفضائله الكثيرة .» إن عالم الفن وعالم الأسرة يقدمان الدافع الماكر نحو الرضا - الذاتى ، وكلاهما يجب أن يرفض .

---

(١) مجمع اللغة العربية اقر هذه الكلمة ومعناها شىء يوضع على الأوراق لمنعها من التطاير
(٢) فى النص يستعمل كلمة مسمار العجلة الذى يثبتها فلا تخرج من محور العربة

وعند هذه النقطة تتخذ صلة تولوستوى ببطله شيئا من «الأكذوبة الدبلوماسية» القديمة الماكرة - هل فقدان ماسلوفا يبعث فيه الارتياح أو يشعر بالحرمان ؟ ربما كان الاثنان معا . ولكن ليس هناك من شك فى أن نيخليبودوف يجد أن من الأيسر له أن يأبى رؤيا سعادة الأسرة معها لكى يعادلها «بالعالم غير الواقعى» للفن والموسيقى ، لأن حب سيمونسون ونظرة الاحترام عنده قد حرماه الآن الشعور الدافىء لتضحية النفس نيابة عنها ، » وحينئذ قللت من قيمته فى عينى نفسه وأعين الآخرين . «فلن يعجب أحد بوفائه وبرغبته فى التكفير عن الكثير إذا ما كان سيمونسون يريد أن يتزوجها» طواعية واختيار» . ومع ذلك فهذا لا يغير من احترامنا لنيخليبودوف الذى ارغمتنا قوة تولوستوى على الاقتناع بالمشاركة فيه . انه بالتأكيد يرغب فى التكفير ، وبطريقته أصبح يحب ماسلوفا - إن الغرور الذى أعطاه العزم على تغيير حياته قد فعل الكثير من أجل خير الكثيرين .

ولكن شيئا من الدبلوماسية القديمة لم يستخدم فى معاملة دوافع ماسلوفا - ومن ثم فان معاملتها تظل عقائدية . ان تولوستوى لا يستطيع أن يفعل أحسن من أن يؤكد أنها تترك نيخليبودوف فى النهاية لأنها تحبه ، «واعتقدت انها باتحادها معه ستحطم حياته» . لم يكن تولوستوى معتادا أن يدع فكرة «الحب» تنهى الأمور بصورة عفوية مثل هذه وبدون تمحيص كثير . اننا نتذكر حب كيتى لليفن ، ذلك الحب الذى تلاءم مع كل شىء كانت ترجوه فى الحياة وتتوقعه . والحق أن تولوستوى كان عليه أن يعرف كيف يكون من الصعوبة التى لا يمكن تذليلها لدى ماسلوفا أن تحب مطاردها والمحسن اليها ، وكيف يكون من الأيسر كثيرا والطبيعى اكثران تبذل طبيعة المرأة فيها من أجل الغريب سيمونسون ، الذى يحبها لذاتها . ان الحقيقة أن تولوستوى يصر على خاتمته المؤثرة التى تهز المشاعر ظاهريا - ولكنها ميتة فى الحقيقة - تجعل اللقاء الأخير بين الشخصين أقل اثارة للمشاعر كما كان يمكن أن تكون .

٣

إن السخف[١] الذى يعجب به تولوستوى ويصادق عليه فى نيخليبودوف وسيمونسون كليهما محتوى فى قوتهما على أن يبسطا ، ويريا العالم المعقول الجميل الذى يمكن أن يكون ، والعالم المجرم البليد الكائن فعلا . ان بساطة هذه المعرفة تقارن بالليلة البيضاء فوق بطرسبرج وتتباين مع الفساد وظلام الأرض المهدىء ، ظلام الجهل الذى تواصل فيه الحياة مسيرتها نزولا عند أحكام الطبقة وأحكام الجسد . ان الاثنين فى رواية البعث يكادان

(١) السخف أو الشىء السخيف هو المنافى للعقل .

يكونان واحدا ، واذا مارفضنا واحدا فعلينا أن نرفض الآخر . إن ناتـالى حالما امتلأت بالصلاح والالهام ، حطمت نفسها «بأن أحبت حبا حسيا رجلا شريرا كثيف الشعر عاطلا من الآراء أو الاستنارة . لقد اصبح الجسد التولوستـوى العظيم احتيـالا ، آلة فحسب للادعاء الاجتماعى والعبث . وحين ينظر نيخليبودوف إلى ماريت «لا يسقط قناع الفتنة ، ولكن بدا الوضع وكأنه يستطيع أن يرى ما تحته «إن مسى التى يفكـر فى الزواج منهـا ، جميلة ، ولكن جمالها أفسدته الطبقة التى تنتمى اليها . . . . . . » رأى الطريقة التى تجعد بها شعرها ، وحدة مرفقيها ، بخاصة ، وكبر ظفر ابهامها ، وإلى أى حد كان يشبه ابهام أبيها (اقتصرت أوجه الشبه العظيمة فى الأسرة على هذه الصفات فى الروايات الباكرة) . ونحن نذكر كيف جردت آنا عقليا ، وهى فى اشمئزازها واقصى درجات الانفعال والألم ، المرأة الحدباء من ملابسها فى محطة السكة الحديدية فتولاها الرعب لمارأت . إنه لمن الطبيعى عقليا لنيخليبودوف ان يعرى الضيوف من ملابسهم ، ويتصور ان الانسان يجب أن تكون له معدة مثل الليمونة ، وذراعان مثل المدقات[١] ، بينما فكرته عن أم مسسىٌ من الفظاعة بمكان ، بحيث لا يمكن حتى التفكير المجرد فيها .

إن كل الوجود المادى الآن ليس وجود الجسم ولكن «الجثة» ، الجثة الضخمة للتاجر الذى يشكل اقوى وجود فى أثناء محاكمة قتلته المزعومين .

إن العياف[٢] غير المحدود الذى شعر به نيخليبودوف قد ازداد بوصف الجثة . ان حياة ماسلوفا ، والسائل الخطر الذى كان ينز[٣] من خياشيم الجثة ، والعينـين البارزتـين من محجـريها ، ومعـاملته الشخصيـة لماسلوفـا ، بـدت وكـأنها تتصـل جميعـا بنـظام واحـد للاشياء . . . .

فلا غرابة فى أن تكون الجثة - التى وصفت أحشاؤ ها الداخلية فى قائمة شاملة - بهذه الضخامة - انها جثة الكيان المادى كله فى تولوستوى ، وان فحص الجثة بعد الـوفاة من الضرورى أن يكون مشتملا على تصوير تشخيصىٌ للموت . إذ ليس هناك بعث للجسد ، ولم يعط تولوستوى الجسم حتى وهوميت قبرا كريما ، وتسمم رائحته المنتنة جو الرواية كله .

يجب علينا أن نهرب من جوها الضار الكريه ، من «عالم العظماء»[٤] الـذى يعيش فيه

---

(١) المدقة = يد الهاون .
(٢) العياف = الاشمئزاز أو التقزز .
(٣) ينصبح
(٤) Grand Monde

كورتشاجين والباقون ، إلى «عالم العظماء[1] الحقيقى» الذى يعيش فيه الناس ، وإلى داخل الجميل «الذى يظن نيخلييودوف أنه قد عثر عليه ، إلى صفاء الليلة البيضاء . انه عالم ترأسه مارى بافلوفنا ، الفتاة الثورية التى تمقت فكرة الجنس كلها أشد المقت بوصفها شيئا يبعث الاشمئزاز فى النفوس ، ويهين الكرامة الإنسانية ، ولم تمر بتجربته قط . إنها بطريقة أو بأخرى أشد الشخصيات بعثا للرعب فى النفوس فى روايات تولوستوى ، لأنها تعتبر مجردة من كل ظل للغموض «ويوجد فقط فى استعارة واحدة ملهمة ، مشتقة من العالم القديم غير المشكل من جديد ، يقارن تولوستوى بحثها عن الفرص لخدمة الآخرين «ببحث رجل رياضى عن لعبة» ، وهذا الوصف ، بما فيه من إشارة إلى الحقد ، يعزى فورا إلى زميل ثورى هو موفودفوروف .

إن تولوستوى يستطيع أن يستنفد على هذه الشخصية كل تحليله القديم ، ويقصد أن يلهم بما يريد أن يقول . . أن سيمونسون ومارى بافلوفنا لا تنتهك حرمتهما لأنهما طاهران ، طاهران لم يتدنسا بالجنس ، وغرابة أطوارهما تعامل بالإحترام والتبجيل ، وتولوستوى يتحدانا أن نسخر من تعصبهما . ولكن موفود فوروف هدف لشهوات الجسد ، ويتصيد كل فرصة «لمعاشرة جنسية حرة» مع أية امرأة تعجب به من بين الزميلات السجينات ، وشخصية «كثورى» كانت موضع تحليل دقيق على يدى تولوستوى بكل مالديه من تضلع الدافع القديم ونفاذ البصيرة فى احترام الذات .

إن قوى الرجل العقلية - البسط عنده - كانت عظيمة ، ولكن رأيه فى نفسه - المقام عنده - كان أعظم إلى حد لا نهاية له ، وكان قدنما بسرعة عظيمة جدا حتى أصبح يفوق قواه العقلية . . . ولما كان مجردا من تلك الصفات الأخلاقية والجمالية التى تبعث الشكوك وتحدث التردد ، فسرعان ما اكتسب مركزا اجتماعيا فى العالم الثورى بعث فيه الرضا - مركز زعيم حزب . وبعدئذ اختار فورا اتجاها لم يشك فى اختياره أو يتردد فيه قط ، ومن ثم كان متأكدا من أنه لم يرتكب خطأ قط ، بدا كل شىء بسيطا تماما ، وواضحا ومؤكدا . وكان ضيق أفق وجهات نظره وتحيزه قد جعلا كل شىء يبدو بسيطا وواضحا - إن على الانسان أن يكون منطقيا فحسب ، كما قال ان ثقته بنفسه كانت من العظم بحيث انها اما كانت تطرد الناس بعيدا عنه أو تجعلهم يخضعون له . وعلى الرغم من أنه كان من حيث المبدأ فى جانب الحركة النسائية ، فقد كان فى أعماق نفسه يعتبر النساء جميعاً حمقاوات ولا أهمية لهن ، فيما خلا أولئك اللاتى كان يعشقهن من الناحية العاطفية . .

---

(١) Vrai grand monde وردت هاتان العبارتان بالفرنسية فى النص .

ونحن نكاد نحس فى «البعث» بأن تولوستوى كان يفضل روبسبير[١] رجل السلطان المحير[٢] على دانتون الداعر . ولقد كان مقياسه مؤكدا بحيث اصبحت القوة والنفوذ لا يمكن ممارستها بين أتباعهم الا على أيدى هؤلاء الذين كانوا أنقياء جنسيا .

وفى المسودات الأولى لرواية «آنا» وجد تولوستوى نفسه فى حيرة بشأن كارينين الذى يلقى ضوءا على مبحث رواية «البعث» ، وعلى اصرار تولوستوى على إنهائها طبقا لارادته واعتقاداته أكثر مما يدع شخوصه «تفعل ما عليها أن تفعله» . كان تولوستوى يرغب فى أن يكون كارينين رجلا صالحا وطاهرا ورعا كالقديس الذى سيغفر لزوجه ، يتبرأ منها ويتخلى عنها لعشيقها ، ولكنه عرف أن كارينين لا يستطيع أن يغير نفسه ويهجر الجسد ، ومن ثم لا يستطيع سوى أن يظهر مثيراً للشفقة . كانت الشفقة على كارينين الطيب تلاحق تولوستوى وتقض مضجعه بشكل مزعج ، من حيث انه لم يكن يستطيع سوى أن يتعاون فى الحكم العام عليه فحسب . ولان كارينين يستمر فى العيش فى العالم المادى ، ويكون هدفا لحاجاته فلا يستطيع الا أن يكون موضع رثاء ان لم يكن هدفا للسخرية منه ، لا الإعجاب به . إن تولوستوى لا يستطيع أن يتحامى المنطق الذى تتساءل فيه آنا فى هذه النسخة قبل انتحارها ، عما إذا كانت ستعود إلى كارينين . انه طيب – وقد كان دائما كريما معها – إنها مملوءة باحترامه وحتى بحبه – «ولكن فى اللحظة التى يتوق فيها توقا شديدا إلى ، حينما يدخل مبتسما فى مبذله[٣] . . . . » إن تولوستوى كان يلعب بالنار هنا ، ووجد حلا آخر لمشكلته . ان كارينين لا يستطيع أن يكون طاهرا كالقديس ولكن انسانيا فحسب . إن لحظة صفائه وغفرانه حينما «بدا كل شىء بسيطا وطبيعيا» لا يمكن أن تستمر طويلا ، فيعود إلى جسده ، وإلى كونه نفسه .

إن الفنان الذى أبدع «آنا» ، كالفنان الذى أبدع «الصاع بالصاع» شكوكى عميق جدا إزاء نتائج الجهد الإنسانى الذى يحقق الحرية من «الحمات[٤] الشهوانية وأفكار الجنس» وهكذا ، حقا ، يكون المؤلف تولوستوى الذى قد فرغ لتوه من كتابة رواية «الأب سرجيوس» . ولكن مقدمة رواية «البعث» المنطقية العنيدة هى أننا نستطيع أن نحقق «الحرية من الفكر» ، الذى يحررنا من الجسد واشباع رغباته . ان العبارة مقتبسة من رواية «آنا» وتصادفنا مرتين فى النص نفسه . إن جرينوتش ، زميل أوبلونسكى ، محروم من «حرية الفكر» بسبب أظافره

---

(١) روبسبير ودانتون من اقطاب الثورة الفرنسية الكبرى .
(٢) ليس بالمذكر ولا بالمؤنث .
(٣) المبذل : ثوب البيت . الروب دى شامبر .
(٤) جمع حمة وهى الزبانى (زبان)

الطويلة التى يعتنى بها[1] ، وحرمان ليفن منها بسبب صدر أخت صديقه سفيبازشكى الأبيض ، الذى كشف عنه صدارها[2] ذو الفتحة المربعة العريضة جدا . انهم عاجزون عن عزل عقولهم عن الرضا – الذاتى لأجسامهم . ولكن هذا العجز على وجه التحديد – الذى يصبح بعبقرية تولوستوى قدرته الفذة على الغموض ، عن التعبير ببساطة شفافة عن العبودية المعقدة للتجربة – هو الذى يجعله أكثر بعثا للنشاط من أى روائى آخر . أن «حرية الفكر» بالمعنى الذى يقصده تولوستوى ، ليست مزاج الكاتب العقلى . وبدلا منه تعنى موت الرواية ، لأن القوة على عزل فكرة عن التيار المتواصل – والتشبث بها بثقة كاملة – تجعل الرواية غير ضرورية ، وتتحول إلى مجرد علامة لما يطلق عليه تولوستوى فى – «البعث» – الصوفية المعتادة التى تذهب إلى اثبات أن مفكرا إنسانيا واحدا لا يستطيع أن يعرف الحقيقة . »

إن الحقيقة فى داخلك ، حينما تكون حياة الجسد قد وضعت جانبا . أن من أكثر الأشياء تأثيرا وغرابة فى الكتاب مواجهة نيخليودوف مع الرجل العجوز على ظهر المركب التى تعبر النهر .

«لا إيمان لى من أى لون ، لأنى لا أصدق احدا ، لا أحد ، غير نفسى . لقد تخليت عن كل شىء ، فلا اسم لى ولا مكان . ولا وطن ، لا شىء من أى نوع . فأنا نفسى فحسب ولا أكثر . »

يكاد يكون لا مفر لنا من أن نرى فى هذا الشيخ تولوستوى المسن . ان سولبسيته مازالت عملاقة ، ولكنها تقوم الآن على العزم الروحى ، لا على التجربة الجسدية . وحيث تكون سولبسيتة الجسدية بطريقة عجيبة ، قد ربطتنا معه فى الفن فان هذا العزم يفرقنا . ولكن الرجل العجوز المنعزل لا يهتم ، وبمعنى من المعانى فان معتقده عنيد كمعتقد الثورى نوفودفوروف سواء بسواء ومؤكد بحيث لم يرتكب خطأ واحدا قط . »

وحتى لوكان الأمر كذلك ، فان حقيقة عالم رواية «البعث» وقدرتها المستمرة على استغراقنا واثارة مشاعرنا تبدو وكأنها باقية خارج ايمان تولوستوى الراسخ و «حرية الفكر» العاقدة العزم عنده . » إن حقيقة الكتاب فى تقديمه الجثة التى صنعها النظام الأجتماعى الفاسد من حياة الجسد وفعله . إن نبوءته وتحذيره – ذو معنى الآن لما كان حينذاك – هى أن

---

(١) ان من المحتمل جدا أن يكون تولوستوى يتذكر ، بغير شعور ، تعليق بوشكن فى الفصل الأول من «افيجينى» : «ان المرء يستطيع أن يكون رجلا مؤثرا مع ذلك يعنى بجمال أظافره» .

(المؤلف)

(٢) الجزء الأعلى من ثوب المرأة .

الحاجة إلى الفرد للوقوف فى وجه «الثقة الهادئة بالنفس - الجمود الآلى الزائد الرسمى للأشياء - محاكمة فاسلوفا ، المشهد الذى يجرى فى قلعة بطرس وبولس المحكومين عبر موسكو . إنه لأقوى من أى احتمال للولادة الثانية للفرد ، أن يـَ هذه المشاهد خوف مرتقب من الموت فى المجتمع .

الفصل الثامن

القـوقاز

إنه مملوء . بإثارة الحياة بعيد كل البعد عن متعنا الخامدة ، غريب كل الغرابة عن هذا الوجود الخواء .

بوشكن ، « الغجر » .

وكأننا عدنا غير قادرين على كتابة القصائد الطويلة عن أى موضوع آخر غير أنفسنا .

افجينى أو نيجين

١

إن الشكل الأدبى «للقوزاق» كان مصدر متاعب عظيمة لتولوستوى . فقد جعل يعمل فيه فترات متقطعة على مدى عشر سنوات ، فيما بين ١٨٥٢ ، ١٨٦٢ ، قطع أطرادها خدمته العسكرية فى القرم ، وزياراته لاوربا ، وفى النهاية أكملها فى عام زواجه وقبل سنة من بدئه رواية «الحرب والسلام» . ففى فترة مامن الزمن كانت لديه أفكار جادة عن محاولة صياغتها كقصيد ، على الرغم من أنه - بقدر ماهو معروف - لم يحاول أن ينظم الشعر إلا مرة واحدة فقط فى حياته ، ثم فى خطاب واحد . ان قصيدة بوشكن الدرامية «الغجر» لابد وأنها قد كانت بالتأكيد فى عقله ، وربما كان قد عمد إلى تطبيعها (١) من تجربته الشخصية الذاتية بالحياة القوزاقية ، كما فعل بحكاية بوشكن المنظومة «أميرة القوزاق» فى قصة خاصة من عمله تحمل الاسم نفسه . وهـذه العملية للتـطبيع تتضمن كـل رومانسيـة بيرونيـة وشاعرية ، والاستعاضة عنها ببساطة غزيرة من التفصيلات التى تدلل على التباين الحقيقى بين عبث الوجود المتمدين وطرائق الغجر أو القوزاق البسيطة الطبيعية . وفى رأى روسو ، وبوشكن أيضا ، لايكاد مثل هذا التباين يكـون فى حاجـة إلى برهـان مفصل : ويـرى تولوستوى أنه يجب إظهاره (التباين) بوضوح بواسطة التلاوة الأمينة الصريحة للتجربة .

(١) يطبع (بالباء المشددة) يجعل الشىء منسجما مع الطبيعة .

ولهذا ، فان تولوستوى نفسه يجب ان يدخل إلى الحلبة ، وعلى الرغم من أن الموضوع كان رومانسيا باليا ، وأن بوشكن أعطاه وضعا روسيا خاصا ، فإن تولوستوى يجب أن يعززه شخصيا ، كمؤلف وكفرد . فلا غرابة اذا ماكنا واعين كثيرا «بالأدب» فى خلفية «القوزاق» ، وهذا على الرغم من تقديره المشرق عن الحياة فى مستوطنة [1] قوزاقية . ان قصص تولوستوى الأخيرة كانت مشغولة مسبقا بفكرة الفن المجرد ، وبعدوانا بالفن بالطرائق الصحيحة . إن «القوزاق» مشغول مسبقا بمشكلات أدبية أكثر تحديدا : ففيه يبدو تولوستوى بصفة خاصة مهتما بوضع تجربته فى بيئة أدبية أولا ، بيئة روسيا الأدبية ثم بوشكن ، وفيما بعد - بعد أن كان قد قرأ هومير فى بيئة الملحمية البدائية .

إن «الطفولة» ، «والصبا» ، «والشباب» كانت تبنى على أساس النماذج الأدبية إلى حدما - روسو ، ستيرن [2] والكاتب الالمانى توبفير ، ولكن المؤلف «الأنا» [3] ، كان قد دخل سابقا فى بناء هذه النماذج ، حتى أن تولوستوى كان قادرا على ان يشغلهم من وجهة نظره الشخصية التى لاتقاوم بالحد الأدنى من الازعاج . لايوجد فى هومير الضمير «أنا» ، فى «الغجر» أوفى حكاية جوجول الهوميرية - الكاذبة «تاراس بولبا» ، وإن اقحام ضمير المتكلم «أنا» فيها يكاد لايمكن تصوره أو التفكير فيه . وفى «ابنة القبطان» حقق بوشكن عملا بطوليا فذا بأن جعل راويته معقولا موحيا بالألفة والدفء ، بينما هو فى الوقت نفسه يدع شخصيته تترك انطباعا طفيفا على دقة القصة الموضوعية . إن اينساين جراينوف لديه كل الفرص المناسبة لمثل هذا القصص ، عن بطل اسكتلندى ، إلا أنه ليس كذلك - كما هو شأن هؤلاء الأبطال غالبا - لأنهم أما ضعفاء أو عديمو الوجود . وشخصية اولينين لتولوستوى جمعت أسوأ مايمكن جمعه من كلا العالمين . فهو بارز الا أنه واهن ، أشد وهنا بكثير من ارتينيف «الطفولة» ذى العينين الخرزيتين [4] ، بميله للتحليل «وتكلف النصت [5] الذهنى» . ولما كان هو تولوستوى فهو معنا بكليته ، كمراقب وكوجود مادى ، ولما كان تقليديا شابا أدبيا من النموذج «الزائد عن الحاجة» فهو فاتر الهمة غير ممتع . وتورجنيف - [6] وهو دائما قاض عنيف فى مسائل التقديم والتقنية - كان يعتقد أنه غير مرض بتاتا .

---

(١) آثرنا هذا اللفظ على مستعمرة لأنه أكثر دلالة وتعبيرا عن المعنى المراد الحقيقى .
(٢) لوارنس ستيرن (١٧١٣ - ٦٨) كاتب انجليزى مشهور بدأت شهرته برواية «تراسترام شاندى»
(٣) ضمير المتكلم المفرد .
(٤) الخرزى : صغير مدور يمور ببريق الرغبة والطمع .
(٥) يقال تنصت : تسمع - وتنصت تكلف النصت .
(٦) وردت بالفرنسية فى النص jeune honme

هل سيكون لنا «القوزاق» أو «القوزاق كما يراها أولينيين ؟» – هذا هو السؤال الذى لايمكن أن يقال أن تولوستوى تمكن من الاجابة عنه . ففى مسودة الكتاب المؤقته الأولى يكون إولينين شخصية أكثر ايجابية واستقلال رأى ، خسر مبالغ ضخمة فى المقامرة ، وأصبح رحيله إلى القوقاز – بالتالى – أكثر الحاحا وضرورة . ويحذف الخياط الذى يخيط له ملابسه المبالغ الضخمة التى يدين بها له بوصفها ديناهالكا ، ملاحظا أن الزبون على الرغم من ذلك كان شابا جديرا بالاعجاب . وأولينين الذى يأتى مؤخرا لا يتذكر بالخزى والارتباك نظرة الاستسلام على وجه الخياط حينما يكون لزاما عليه أن يرجوه أن يرجىء سداد دينه عليه عاما آخر . إن الشخصية الاسبق أكثر شبها بشخصية بولتوراتسكى فى صور من سباستبول ، أو هى مثل «كابتن بتلر» فى رواية «الحاج مراد» ، وبوصفه هذا فان علاقته بالقوزاق كان يمكن ان ترى أكثر موضوعية ، ولكن لكى تقترب كثيرا من تجربة تولوستوى يجب ان تصبح الصورة الشخصية أكثر هزلية وأكثر تلاصقا . وإذ ينطلق أولينين فى الصباح الباكر ، فى المرحلة الأولى من رحلته من موسكو ، يسير بازاء المنازل التى لم يكن قد رآها من قبل ، «وبداله أن المسافرين وحدهم الذين يسافرون فى رحلة طويلة ، هم الذين ساروا فى هذه الشوارع» . ونتعرف فى التو على مقدرة تولوستوى على أن يحقق ذاته وذاتنا فى ضمير البطل الحميم الذى يكاد يكون طفليا ، والذى نسهم فى رضاه الذاتى ، وهو فى الوقت نفسه يسلينا ويحرك مشاعرنا .

وبين الفينة والفينة كان ينظر حواليه إلى منزل ما ، ويتساءل : لماذا بنى على هذه الصورة الغريبة ؟ أو كان يبدأ متعجبا : لماذا كان الحوذى وفانيوشا – اللذان يختلفان كل الأختلاف عنه – يجلسان متلاصقين جدا به ، يرتجان يمنة ويسرة ، ويترجحان [1] عند الشدات العنيفة التى تقوم بها الجياد الجانبية فى البقع المتجمدة ، ومرة أخرى ردد قائلا : «من الطراز الأول . . مولع جدا «ومرة أخرى أيضا» كم هى تبعث الشجن فى النفس ! . . رائعة ! «وحينئذ تساءل : «ماالذى حمله على قول ذلك ؟» وسأل نفسه : «هل أنا مخمور ؟ «كان قد احتسى زجاجتين من النبيذ ، ولكنه لم يكن النبيذ وحده الذى كان له ذلك التأثير فيه . لقد تذكر كل كلمات الصداقة التى وجهها المودعون إليه عند رحيله تلقائيا (حسب اعتقاده) فى حرارة وخجل . . لقد تذكر صراحته الشخصية المتعمدة . ولقد كان لكل هذا مغزى مؤثر وفكر قائلا : «ربما لن أعود من القوقاز» . وشعر بأنه أحب أصدقاءه وشخصا آخر أيضا . لقد رثى لحال نفسه . ولكنه لم يكن حبه لاصدقائه هو الذى أترعه حتى أنه لم يستطع أن يكبت الكلمات العاطلة من المعنى التى جاءت على شفتيه ، كما أنه لم يكن حب امرأة «لم

---

(١) ترجح – صحيح – تأرجح وتأقلم وماوازنهما من الخطأ الشائع .

يكن قد عشق قط» . لقد كان حبه لنفسه حب شباب دفيء لكل ماهو صالح فى نفسه هو ذاته « - وفى تلك اللحظة بدا له أن ليس فيها إلا كل ماهو صالح - » جعله يبكى ويلفظ كلمات غير مترابطة .

إن أولينين واحد من هؤلاء الناس الذين يحدث أن نعرفهم جيد المعرفة وبسرعة فائقة بحيث لا نستطيع ان نتحامى الإصابة بالملل منهم إلى حدما . إن الألفة سحرية ، بالتأكيد ، ولكن تولوستوى قد جعلنا حميمين بسرعة فائقة . قد نكون مسرورين ومحبين ، ولكن : هل هذه هى أفضل صحبة نقابل فيها القوزاق ؟ إنه ليشبه عودة نيكولاى روستوف إلى الديار ، بكل مافيه من النشوة المتفككة ، والرضا - الذاق ، ولكننا منذ بدء رواية «الحرب والسلام» نشعر بأنه سيتوافر ماهو أكثر لرستوف . كما أننا لانقع فى شراك فى داخله ولا فريسة لبداهته الساذجة : اننا نستطيع أن نجول بعيدا ونرتاد بقية الكتاب بنفسنا ، أو نصغى إلى تعليقات تولوستوى واصراره على مزاعمه عنه «الكتاب» . ولكن فى «القوزاق» نقع فى الفخ ، وحالما يكون تولوستوى قد أغوانا ، أوكاد ، على غير إرادتنا ، فأوقعنا فى شراك وجهة النظر التواقة الشابة ، لانستطيع فكاكا ، أو هكذا يبدأ شعورنا .

ومثل لينسكى ، فى افجينى أو نيجين ، يكون عقل أولينين مملؤا بالأحلام الرومانسية ، «العذراى الشركسية ، هوات الجبال ، السيول والأخطار .» وفى بعض الأحايين يقاوم رجال القبائل بشجاعة لا سابق [1] عليها ، وفى احايين أخرى يحارب فى صفوفهم . ان أصدقاءه القدامى يؤيدونه ، وأعداءه القدامى يقفون ضده ، «حتى الخياط بطريقة عجيبة ما ، يسهم فى انتصاره» . ويظل اولينين شخصا مضجرا ثقيل الظل ، لايتطور ، وهو لايحرز - كما يفعل لينسكى - شرف المبارزة المؤثرة . ولكننا - فى مشابهته ، وفى قربه من الذكاء المتقد المشترك لأفيجينى اونيجين - نشعر بأن انحصار ألفتنا الأولى الزائدة قد بدأ يختفى . ان شعور تولوستوى الكامل بمنافاة بطله للعقل ربما يكون عاملا محررا . وبالتأكيد ، فنحن - اذ يظهر القوزاقى - نعود لاتضجرنا صحبة أولينين على الرغم من أن تولوستوى - فى فقرة مدبجة بأسلوب منمق رائع - يرينا الجبال من خلال عينى أولينين . فعند نظرته الأولى السريعة لايستطيع ان يرى فى هذه الجبال «التى طالما قرأ وسمع عنها» . ولكن شيئا فشيئا يخترق أقترابها المهيب وعيه ، ويبدأ فى «الشعور» بها . ومنذ تلك اللحظة اكسبه كل مارأى ، وكل ماشعر به ، وكل مافكر فيه ، خلقا جديدا مهيبا فى قوة وشدة مثل الجبال . «وبدا أن صوتا عميقا يقول له «والآن لقد ابتدأت ، «أما عن الفقرة

---

(١) معدومة المثال ، لا شبيه لها .

التالية فان كل فكر تال وكل انطباع يبلغ نهايته عنده بذلك القرار [1] الخاشع النشوان . . «والجبال !»

ولكى نمزج مايبدو أنه الحقيقة عنها برؤ يا اولينين لعمل فذ خارق للعادة ، يشعر المرء بأنه لايمكن لأحد غير تولوستوى أن يجعل الأثنين فى واحد . ومن الآن فصاعدا تصبح هذه الرؤ يا الثنائية أكثر تأكيدا وقوة ، وأشد فعالية . فان ايروشكا ، القوزاقى العجوز ، وماريانكا الفتاة القوزاقية ، تسكنان وعى أولينين وتسيطران عليه ، ولكنه توجد أيضا شخصيات صلبة نراها بجانبه وبمعزل عنه . وعلى الرغم من أن ماريانكا أبعد مايكون عن العذراء الجركسية لأحلام أولينين ، فهى تظل بالنسبة اليه على المستوى المحموم نفسه للفتنة والغرابة . ان «الرومانس [2] » قد انقلبت رأسا على عقب ، فان ماريانكا - اذ هى تغدو وتروح على سيقانها القوية عبر الفناء ، وقد التصق السمق [3] بصدرها القوى وأردافها - تظل الشخصية الساحرة التى لايمكن الوصول إليها - الأميرة البعيدة - حتى ولو كانت كل التفاصيل فى حياتها المادية ماثلة للعيان والأذهان فى طغيان مثل رائحة شراب «الفودكا» ، والعرق ، والبارود ، والنبيذ والدم المتخثر» التى تصاحب «العم» ايروشكا . ان الجو الشخصى لهذين الأثنين ومظهر المستوطنة وجوها الخاص [4] والمنظر الريفى ، تدار معا بواسطة الرق الجماعى . إن نهر التيرك بروافده وشطآنه الرملية الرمادية ، والغابة الرطبة ، والروث الطازج للدب المطارد فى وجاره ، تحت الكروم البرية ، وريش طيور الدراج [5] ودمها ، والجاموسة فى هدأة ساحة الدار فى الليل، التى «تنهض بتنهدة عميقة أولا على ركبتيها الأماميتين ثم على قدميها ، وتلوث الأرض الجافة برشاشها المضطرد» - وكل هذه الأشياء منسجمة مع شعور أولينين بتنفس ماريانكا العميق ومع نبضات قلبه .

ومن خلال أولينين ، يقلب تولوستوى ماهو رومانتيكى رأسا على عقب دون أن يلحظ ذلك أحد ، وبهدوء الذى يمشى فى نومه . وبعد سبعين عاما أو ما يناهز ذلك ، كان على ييتس [6] وجويس [7] أن يفعلا الشيء نفسه بوعى ذاتى وبقدر عظيم من التوكيد اللغوى .

---

(١) عبارة تتكرر على نحو موصول فى قصيدة أو أغنية .
(٢) قصة غرام عنيف .
(٣) ثوب خارجى فضفاض يرتدى لوقاية الملابس من الاتساخ .
(٤) مستعمرة مزرعة جديدة .
(٥) الطيهوج ، التدزج ، الدراج : طائر ذيال شبيه بالحجل .
(٦) ييتس ، وليم بتلر (١٨٦٥ - ١٩٣٩) شاعر ايرلندى .
(٧) جويس ، جيمس (١٨٨٢ - ١٩٤١) شاعر وكاتب روائى ولد فى دبلن . مات فى زيورخ وهو يعانى الحرمان والهم

ولكن اذ كان ييتس يحتفل بأميرذات المثانة العظيمة ، ورجلها المختار حيث كان قد كتب فى وقت مبكر عن اللؤلؤة الشاحبة نعمة واوزين ، لم يكن يفعل أكثر مما فعل تولوستوى فى الاستعاضة عن الموضوع الرومانسى الممثل فى ماريانكا الممتلئة الجسم العذراء الشركسية الداكنة العينين . إن رواية «القوزاق» أشد أعمال تولوستوى كلها فعالية ، واقدرها ايحائية للمجددين لحقبة أدبية متأخرة . ولقد يكون شاقا على العقل أن يراها كما كانت ، لأن المادة الأولية الفعالة التى تمتلىء بها يمكن ان تبتذل ، وقد ابتذلت . إنها تعانى من نتائج نجاحها الخاص ، لأنه على الرغم من أنه لايمكن الافادة بشىء من «الحرب والسلام» أورواية «آنا» ، فإن الكتاب الذين جاءوا فيها بعد وربما كان هيمنجواى أبرز ــ مثال - قد تعلموا الكثير من منهج «القوزاق» .

ولكنهم فى حماسهم تجاهلوا سخط تولوستوى الشخصى المقارن بذلك المنهج ، ومحاولاته المتصلة فى القصة من أولها لآخرها ليحقق توازنا بين وعى اولينين والوصف الموضوعى . لقد اختار هيمنجواى أسلوب أولينين بحماس كامل غير شاعر - كما يبدو - بالنتائج التى تصيبه برهاب الاحتجاز [١] فى قصص «وداعا للسلاح» (والحق ، أننا اذا ماقارنا بطلة تلك الرواية بماريانكا ، فاننا نرى كيف ان وعى راويها قد امتص تماما الحقيقة من أميرة أحلامه ، مرغما اياها على أن تكون بما فيه الكفاية له لكى يتخيل أنها هى . ان هيمنجواى برىء تماما ، ايضا ، من معالجة تولوستوى الساخرة الروسية البوشكينية [٢] لوعى بطله .

وليس الأمر أن ذلك التهكم الفاتن نعمة خالصة لتولوستوى . إنها تلفت النظر إلى الحقيقة ، وهى أن مدى استجابة اولينين محدود جدا . وهذا يظهر فى نهاية القصة ، حينما طوق القوزاق جماعة من المحاربين الذين يطلق عليهم «الابرك» [٣] ، وهم من رجال القبائل المعادية .

كان أولينين قد تأثر كثيراً بالمكان الذى رقد فيه . وفى الحقيقة أنه كان يشبه إلى حد بعيد جداً بقية السهب ، ولكنه بدا - لأن «الأبرك» كانوا هناك - وكأنه ينتزع نفسه من البقية كلها ويصبح متميزاً . والحق أنه بدا لأولينين وكأنه البقعة نفسها التى يجب على «الأبرك» أن يحتلوها .

«إنه لمثل شعور أولينين تماماً فى موسكو بأن المسافرين وحدهم ، الذين فى رحلة طويلة ، قد مروا بهذه الشوارع» . ونعود إلى حيث بدأنا .

---

(١) الخوف المرضى من الاماكن المغلقة أو الضيقة .

(٢) نسبة إلى الشاعر بوشكن .

(٣) فرسان مهرة فى القوفاز من التتار يقطنون المناطق الجبلية ويحاربون ضد قطاع الطرق الروسيين .

إن طريقة واحدة هى التى يحاول بها تولوستوى أن يتجنب أولينين ، ألا وهى أن يتوقف فجأة عن رحلته ويصف مستوطنة قوزاقية موضوعياً ، ثم يواصل قصة أولينين حينما يكون فى النهاية قد أستقر فى المستوطنة . إن الوسيلة تتوق إلى المنهج المشهدى لرواية «الحرب والسلام» ، ولصناديق الدنيا الرائعة فى «الحاج مراد» ، وكلاهما - كما قد ألمعت - يتشابه فى الكثير مع قصص شكسبير المفتوحة البانورامية(١) فى المسرحيات التاريخية وفى «أنطونى وكليوباترا» . ولكن المنهج هنا ليس فعالاً . فنحن مرتبطون بعروة وثقى بوعى أولينين ، بحيث نرى القرية من خلال عينيه ، على الرغم من أنه لم يصل بعد والأسوأ من ذلك ، أن العمل البطولى فى إطلاق الرصاص على فارس «الأبرك» عند النهر ، الذى قام به القوزاقى الشاب لوكاشكا ، الذى يجب أن يكون البطل الملحمى ، قد تم وصفه بالحيوية المغرضة ذاتها ، وفقدان التحكم نفسه فى الموقف كله الذى كان لزاماً على أولينين أن يظهره . إن أولينين يبدو كأنه يقف بجانب لوكاشكا ويعيره عينيه وأذنيه ، ومع ذلك فإن تولوستوى يبدأ لفوره - عند وصول أولينين - ليؤكد القواعد المسلمة بها التى تبنى عليها القصة - الثغرة فى الرؤيا ، والعادة ، والتطلع ، التى تفصله عن القوزاق .

إن تولوستوى لا يستطيع أن يصالح توكيده على هذه الثغرة بالمعرفة غير المحدودة اللازمة للأسلوب البطولى . ففى «الحاج مراد» تكون هذه المعرفة غير المحدودة كاملة ، كما هى الحال فى قصة «سكوت» «تاجرا الماشية» ، وفى ميريمه ، وفى قصة ليرمنتوف(٢) «بطل من أبطال (٣) زماننا» . وليس هناك شىء ملغز وغير مشروح لأنه لا يتضمن رؤيا مغرضة أو محددة ، ولكنه فى السياق الذى يستمر فيه لوكاشكا فى القيام بعمله فى الكردون(٤) وينتظر فى كمين ، ويطلق النار على (الأبرك) ، يبقى قدر عظيم دون تفسير . إن الحيوية الخارقة للعادة فى الوصف ، الليل وإطلاق الرصاص ، ومجىء لوكاشكا حاملاً جسم القتيل بوصفه غنيمة حرب له - كل هذا يخلق تباينا صارخا مع انعدام المعلومات عن كيفية حدوث كل شىء . ففى رأى أولينين يكون ذلك عدلاً ، لأنه نمط الشباب الذى يتجاوب بحيوية أكثر وأكثر مع الأحداث لأنه لا يعرف ما يكمن خلفها ولماذا تحدث ، وهو فى الحقيقة لا يهتم لها .

---

(١) الشاملة الرؤية .

(٢) الشاعر ميخائيل ى . ليرمنتوف (١٨١٤ - ٤١) خليفة بوشكن .

(٣) هذا الكتاب من أهم ما شارك به ليرمنتوف فى الادب الخيالى . انه قصة تحليلية تجلت فيها براعة كاتبها إلى حد إنها لم تكد تظهر (فى سنة ١٨٤١) حتى نادى به بيلنسكى نجما من نجوم الادب المبرزين . ويتألف الكتاب من خمس قصص يمكن قرأتها كل قصة على حدة : بيالا ومكسيم مكسيمتش - «الشرق الشاعرى الروسى» - «طمان» - «الاميرة مارى» - «القدرى (بفتح الدال) أو الجبرى ، وهو القائل بمذهب القضاء والقدر .

(٤) نطاق من الجند او الشرطة او الحصون مضروب حول مكان ما .

وعلى الرغم من ذلك فإن وصف جوجول فى رواية «تاراس بولبا» لمستوطنة القوزاق - زابوروزى يجعله أكثر فهماً لنا كوحدة من مجتمع تولوستوى ، فجوجول يخبرنا ، مثلاً ، بأن أسلوب حياة القوزاق - على الرغم من أنهم يعيشون على الأسلاب - يتسم بالإهمال والفورية ، حتى أنهم غالبا ما يخبئون غنائمهم ثم يعودون لا يذكرون شيئاً عنها . ولما كان قد وهب هذا الفارق فى الزمان والمكان ، فإن هذه اللمسة الوحدة تخبرنا بالكثير عن عقلية القوزاق ، كما تعرفنا بها دقة التمثيل والديالوج عند تولوستوى . وحينما يعبر شجعان الشنتش «الأبرك» النهر ، ، ماذا يكون هدفهم ؟ من الواضح أنه لكى يكمنوا للعدو ، ويقتلوا وينهبوا ولكن القرية القوزاقية تظل ، بصورة عجيبة ، منفصلة عن وجودهم ، وكأنها تمت بالصلة إلى عالم آخر . إن تولوستوى غامض غموضاً يلفت النظر فيها يخص صلتها بالبلاد المعادية المحيطة بها ، وأن المرء ليشعر ، أيضاً ، بأن الفارس «الأبرك» الذى يسبح عبر النهر لا يفعل ذلك إلا بقصد أن يتمكن تولوستوى من صياغة قطعة ممتازة عن مقتله . فهو لا يعيش بوصفه مساهماً فى القصة ولكن كهدف للوصف وأثارة الإحساس . وهناك عدم احتمال للتصديق حول القتال فى النهاية ، حينها يصاب لوكاشكا بجرح (ربما كان جرحاً قاتلاً ، ولكنا لا نعرف ذلك أبداً) بيد أخى الرجل الذى قد قتله . إن القتال الأخير فى «الحاج مراد» يروى بشمولية مطلقة وثقة ، ولكن هذه المناوشة يحتال عليها بحيلة يائسة . أن فرسان «الأبرك» على رغم منهم ينتظرون حيث يوضعون لكى يعطى التحذير ويكون أولينين موجوداً فى لحظة الموت ، ومن الواضح أنهم كانوا يستطيعون الهروب بدون مشقة . وإذا أولينين يمتطى صهوة جواده ، يسأل القوزاق بعض الأسئلة التى تدور حول الهجمة التى ظهرت لهم مجردة من المعنى كل التجرد ، ولكن لسوء الحظ لا يوجد تناقض هنا بين الأشياء كما هى فى واقعها بالنسبة للقوزاق وكما تبدو لأولينين . إن العملية كلها غير مقنعة .

وربما يبدو أنه من غير الضرورى أن نمعن النظر أو نسهب فى الحديث أو الكتابة عن هذه النقط ولكنى على ثقة من أن تولوستوى نفسه كان يؤمن على هذا النقد الضمنى - فهو فى كل أعماله التالية قد بذل جهداً عظيماً فيما هو واقعى ومحتمل ، وأن خلفية «الحاج مراد» الوسيعة لغاية فى الجلاء :[1] إننا نرى بوضوح لماذا يجب أن يحدث كل شىء كما قد حدث فعلاً . إن الحوادث العرضية فى سياق قصة «القوزاق» أختلاق فنى أكثر منها حياة واقعية . والحقيقة هى أنها كذلك تجعل تفصيلات تولوستوى الشبيهة بالحياة ، للمرة الأولى والوحدة ، والمنفرة فى بعض الأحيان - حينها يصف الموت والعنف - غير «شفافة» ولكنها بارعة . وعلى الرغم

(١) الأمر البين الواضح .

من أن وصف الفارس «الأبرك» الميت دال على براعة الأستاذ والفنان المبدع ، فإن تولوستوى يبدو كأنه يركز على الوصف أكثر مما يركز على الرجل .

وفى أسفل الشارب المهذب بدت الشفتان الجميلتان ، وقد تجعدتا عند الركنين ، متيبستين فى ابتسامة تتسم بالمزاج البهيج المهذب .

إنها ضرب اللمسة المألوفة فى ستيفسن [١] وكونراد [٢] (فى أعماق الظلام يعطى مدير الدفة الزنجى وقد تثبت بطعنة حربة ، الرواية «نظرة عميقة حميمة بصورة خارقة للعادة فيما هو يتهاوى صريعاً) وبعد القتال ، فإن صديق لوكاشكا ، قبل أن يجىء لمساعدته» حاول بعض الوقت أن يرد سيفه فى ارتباك إلى غمده فلم يقدر : لأن السيف لا يتجه فى النحو الصحيح . كان نصل السيف ملطخاً بالدماء . «توجد هنا رشاقة متوانية ، شبيهة قليلاً بجو فلوبير - وكان تولوستوى - فى آرائه المتأخرة عن الفن - كان قاسياً جداً على هذا اللون من الأشياء : عنده وعند الآخرين ، وربما فى مثل ذلك اللون من السياق كان لقسوته ما يبررها .

إن مصدر المتاعب هو انسلاخ هذه الملاحظات الجمالية من الموقف الكلى والاستجابة الإنسانية العامة ، ومصدر متاعب مرة ثانية هو أولينين . فبالإصرار على إيضاح كيف أصبح فى عزلة ، لا يستطيع تولوستوى منطقياً أن يتحامى الإنعزال الجمالى لنفاذ بصيرته . فهو يقرر ألا يسهم فى القتال طالما تجاهله القوزاق ، لأنه اعتقد أن شجاعته قد ثبتت سلفاً ، ولأنه أيضا كان سعيداً . (يكتب هيمنجواى غالباً ما يكتب شبيهها بترجمة «القوزاق») وبطريقة أخرى فإن لوكاشكا له «سيماء الوقار الهادىء» : غير واع بنفسه ، أنه يشكل جزءاً لا يتجزأ مما يجرى حوله من أحداث . ومرة أخرى نعتبر الفكرة شيئاً أساسياً ، والآن فإن تولوستوى يأخذ العدة ليؤكدها أيضاً إلى مدى أبعد ، على الرغم من ذلك . إن القتال ، ونبذ ماريانكا له (لوكاشكا) الذى يعقبه (القتال) ، قد شفيا آولينين من ذلك التلهف إلى التجربة الهامة حقاً («الآن لقد بدأت» هكذا بدأ صوت جاد يقول ، صادراً عن العيش الضال فى العالم المتمدين . إن مقت ماريانكا النهائى له يقصد به إظهار إدراكها لهذا الاتجاه : الحقائق اليومية لعالمها تشكل له إثارات قد تؤدى إلى الشىء الحقيقى» . وآولينين يرى ذلك الآن أيضاً .

---

(١) روبرت لويس ستيفسون (١٨٥٠ - ٩٤) كاتب انجليزى اشتهر برصانة اسلوبه الف روايات كثيرة منها جزيرة الكنز والاختطاف .

(٢) جوزيف كونراد (١٨٥٦ - ١٩٢٤) بولندى ولد فى اوكرانيا وتعلم فى فرنسا واكتسب الجنسية الانجليزية حينما بلغ الثامنة والعشرين من عمره . تدور اغلب اعماله عن البحر واهمها «تيفون» و «لورد جيم» .

من جديد ، كما حدث ليلة مغادرة موسكو ، وقفت عربة تريوكة[1] فى الأنتظار أمام الباب . ولكن أولينين لم يتشاور مع نفسه كما قد فعل آنذاك ، ولم يقل لنفسه أن كل ما فكر فيه وفعله هنا لم يكن «هو» - المطلوب - فلم يعد نفسه بحياة جديدة .

ولسوء الحظ فإننا قد تلقينا الرسالة كثيراً جداً ، وعادت حالة آولينين العقلية لا تهمنا كثيراً . أن أكثر ما يحرك مشاعرنا فى استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها هـو الصور السريعة للشخصيات (الاسكتشات) ، لا ماريانكا وإيروشكا فحسب ، وإنما الشخصيات الأقل شأنا ، التى تطرح سريعاً على غير قصد فى أثناء مجريات القصة - عامل الارتباط[1] عند آولينين ، وأخت لوكاشكا الخرساء ، والرقيب القوزاقى الذى يقضى كل وقته فى صيد السمك - إن هذا كله يؤثر فى فعالية الفكر الرئيسية فى القصة أكثر مما تؤثر تقنيتها الشكلية . إن ما يقولونه ، والكلام الذى يستعملونه ، طريقة من أعمق طرائق تولوستوى للأيحاء بالفكرة الرئيسية فى القصة ، ونحن هنا - للحظ العاثر - نفقد فى الترجمة[2] أكثر مما نفقد فى أى مكان آخر فى رواياته . إن اللغة الرائعة التى يعرضها الرقيب بكبرياء وفخر أمام أولينين يمكن استعمالها بدون مشقة كبيرة ، ولكن حديث القوزاق بعضهم مع بعض الذى يجب أن يتناقض مع حديث أولينين وزميله الضابط ، أمر آخر ، فكون القوزاق يجب أن يتجاذبوا أطراف الحديث فى مرح ، وينادى أحدهم الآخر بقوله «يافتاى» يكاديكون بشق النفس مقنعاً ، ولكنه يكاديكون فى حكم المستحيل أن نرد حديثهم العامى (غير الفصيح) إلى أسلوب مماثل يحتفظ بسمات الحياة اللاوعية . (أن كلمة «مرح»[3] ، التى يستعملها بوفرة عظيمة ، غالباً ما يتحتم أن تصبح «بمرح»[4] أو «بابتهاج»[5] فى الأنجليزية ، ولكن مختلفة اختلافاً مشئوماً : فلا يوجد فى لغتنا (اللغة الإنجليزية) ظرف (حال) مناسب لا يبدو مصطبغا بالصبغة المحلية أو متسماً بالخجل .)

إن أسلوب أيروشكا يتقيد بصورة مشابهة ، ولكن صفته الأساسية لا تتخذ موقفاً جديداً . ويرضى آولينين إذ يعتقد أنه و الرجل العجوز صديقان ويفهم كل منهما الآخر ، ولكنه على خطأ إذ يعتقد هذا . وبحال مشابهة لحال ماريانكا ، فإن أيروشكا يكون شخصية رومانسية يود أن يتطابق معها ، ولكن لا يوجد شىء هناك - بالمعنى الذى يفهمه - لكى يتطابق «معه» . وأما فى حال فانيوشا ، خادمه فهو يتطابق معه ، لأنه لا يحترمه إطلاقاً : إن

---

(١) عربة روسية يجرها ثلاثة جياد متراصة .

(٢) جندى ملحق بضابط فهو ينقل رسائله ويقدم اليه مختلف الخدمات .

(٣) يقصد المؤلف فى الترجمة الانجليزية» .

(٤) Veseli فى الروسية .

(٥) chcerfully, merrily فى الانجليزية .

الاثنين صديقان دون أن يفطنا إلى ذلك ، «وكان من المحتمل أن يدهشا كثيرا لوأن أحدا أخبرهما بأنها كانا صديقين . إن أولينين يعتقد أن لا يروشكا حتما فلسفة مثيرة عن الحياة التى من المحتمل أن تكون «هى» فى النهاية ، ويتأثر تأثراً بعيداً حينما يقول الرجل العجوز أنك «حينما تموت فسوف تنمو الحشائش فوقك وذلك كل ما فى الأمر .» وفيما بعد يكرر أولينين القول مرة أخرى بإعجاب ، ولكن الرجل العجوز يرفض أن يستجيب لهذه العبارة التى فى فمه . وعلى أية حال ، يظهر أن هذه العبارة كانت قولاً اعتاد أن يقوله ضابط روسى قتل منذ أمد طويل فى بلدة تتشينا . أن الرجل العجوز لن يكون حتى «الشخصية» التى يريده أولينين أن يكونها . فلا فلسفة له ، فهو يتحدث ويحيا دون غرض كما يفهمه أولينين . ويقول موجها الحديث إلى أولينين[1] «كراجال» «ويسأله أولنين عن معنى الكلمة قائلاً ، إنها كلمة تترية تعنى «حسن» – ويضحك الرجل العجوز قائلا : «ولكنى هكذا أقولها» : «كراجال ! كراجال !» إنها كلمة لا تعنى شيئاً إلا فى تلك اللحظة ، وهى مباشرة مثل رائحة الفودكا والعرق ويصدم حينما يسأله أولينين عما إذا كان قد قتل أناساً كثيرين – لقد قتل ، ولكن فى لحظات معينة : وأنه ليزعجه أن يتأمل هذه الفكرة مستعيداً الأحداث الماضية متأملاً فيها .

وحينما يطلب آولنيين من ماريانكا أن تتزوجه فإنها توافق ، لأن الفكرة لا تعنى شيئاً عندها ، ثم تنفجر ضاحكة . وبالروح نفسها فإن القوزاق ينادون آولنيين بزميلهم – كوناك[2] . إنه لعمل لامعنى له فى مفهومهم أن يفعلوا هذا ، إذ أنه لا يخطر ببالهم أن ينادوا رفاقهم الحقيقين بمثل هذا النداء . ولكن آولنيين ، وقد أخذ الأمر كله مأخذ الجد ، يكتب فى مذكراته اليومية :

لقد تأملت أشياء كثيرة مؤخراً ، وقد تغيرت كثيراً ، وعدت إلى المثل السائر المألوف : أن الطريق إلى السعادة هى أن تحب . . أن تنصب شركاً من الحب على جميع الجوانب وتصيد جميع من يقع فيه . وبهذه الوسيلة أمسكت إيروشكا العجوز ، وكوكاشكا ، وماريانكا .

وفى هذه اللحظة يدخل الرجل العجوز ، ويستحثه على الشراب والغناء بدلاً من الكتابة ، وبعد عمل عظيم رائع يسقط الرجل مخموراً لايعى شيئا . ويشعر آولنيين باكتئاب . ولكن أروع لمسة بها يجعلها تولوستوى غريبة لغويا ، تجىء فى النهاية حينما يرى خادم آولنيين – الذى يفخر فخرا عظيماً بالقليل من الفرنسية الذى ألتقطه من فم سيده – ماريانكا إذ هى تدخل إلى الفناء للمرة الأخيرة .

---

(١) Karagal – فى اللغة الأصلية

(٢) Kunak

قال فانيوشكا ، وقد غمز بعينيه ، «يالها من صبية !» ثم انفجر فى ضحكة صفراء .

صاح به آولينين غاضباً : «إنطلق فى سبيلك !»

صاح أيروشكا : «وداعاً . . . . . لن أنساك !» ونظر آولينين حواليه ، وكان أيروشكا يتحدث إلى ماريانكا ، ومن الواضح أنه كان يتحدث عن شئونه الخاصة ، فلا الرجل العجوز ، ولا الفتاة ، نظرا إليه .

وعلى غرار قصيدة بوشكن «الغجر» فإن «القوازق» تعالج موضوع القدر ، القدر الذى أختارته الحياة لنا دون معرفة لنابه أو رغبة منا فى معرفته . إن بطلى كلتا القصيدتين يحاولان أن يعيشا عيشة مختلفة فى مجتمع مختلف ، ولكنهما يخفقان ، على الرغم من أن أحد الإخفاقين هزلى والآخر فاجع . إن روح دعابة «القوزاق» – وهى تلطف من أثرة آولينين الغريرة – عون ليس بطل قصيدة بوشكن فى حاجة إليه – وهو مع الشخصيات الأخرى يشبه نقطة على رسم تخطيطى ، قد رسم بدقة وإقتصاد . فحينما يدخل القبيلة الغجرية يطرى فى أفراط الحياة البسيطة للفتاة التى يعيش معها ، ويخبرها بمدى الفساد الذى يعانيه المجتمع الذى تركه . ولكن الحياة البسيطة غير شرعية ببراءة ، فإنه إذ يعود إلى معايير المدنية يقتل الفتاة والعاشق الغجرى الذى يجدها معه . إنه لجدير بالملاحظة أن بطل بوشكن لا يحقق حب الفتاة الغجرية مدة من الزمان ، ولكن – ولكن كما يقول أبوها العجوز (أيروشكا الذى أضفيت عليه الصفة الرسمية) من ذا الذى يرى القمر مكانه من السماء ويقول له : قف هنا؟ لم يكن باستطاعة تولستوى أن يتبع هذا الدليل وعلى ماريانكا أن تحب وتتزوج آولينين أو لاتتزوجه : إن صرامة الموضوع ـ كما هى الحال فى اتجاهات تولوستوى الأخلاقية ـ لن تسمح بأية تسوية[1] وأنه لهذا السبب يذهب إلى أبعد حد مقبول بمديحه ، بأن يجعل ماريانكا طاهرة جداً ومتزمته ، تجاه لوكاشكا وآولينين على السواء . ويبقى لصديقها أوستنكا نمط السلوك المألوف – هكذا يخبرنا تولوستوى – بين الفتيات القوزاقيات . ولذلك فإن آولينين – فى تحمسه للحياة القوقازية – قد أحب الفتاة الوحيدة التى لا تتكيف بالمصادفة مع تلك الحياة ، فما الذى سيحدث إذن للتناقض بين الحياة القوزاقية والحياة المتمدينة ، إذا ما وجدنا التنوع نفسه فى السلوك الشخصى فى كليهما ؟ إنه لمثل ممتع يضربه تولوستوى فى الإخفاق فى نمط الحبكة الذى جاء طبيعياً جداً إلى بوشكن ، الذى لا تنمو مفاهيمه ، ولكنها تظهر وتتطور بكل الحتمية الكائنة فى الشكل الأدبى (القالب) المعروف .

---

(١) الحل الوسط .

إن نوع حتمية تولوستوى يأتى من عملية النمو ، ومع «القوزاق» لم يكن هناك متسع للنمو : كان يمكن أن تخضع فقط لمهارة المعالجة الفنية للإحتيال ، ولم يكن تولوستوى راضياً قط عنها[1] . [إنه يحتال حتى على القدر] - ونحن لا نشعر إطلاقاً بأن بوشكن أراد أن يخفق بطله فى أن يكون غجرياً كما نشعر بأن تولوستوى يريد أن يخفق أولينين فى أن يعيش مع القوزاق . وفى نمو روايتيه العظيمتين ومقياسهما فحسب ينتصر حقاً ذلك الضرب من الحتمية الذى ينتسب هو نفسه إليه وهو منهج هذه الروايات ولكن بالمقياس المصغر - الذى يستعمله فى رواية «الحاج مراد» .

٢

وتولوستوى - وكأنه يستهدف توكيد الموقف - يثبت روايته بإحكام داخل رذيلة الاستعارة - الشوك[2] التترى الذى قاوم حراثة الحقل ، والذى يقارنه تولوستوى - فى بداية القصة ونهايتها - بشيخ القبيلة الذى كان قد سمع تاريخه منذ سنوات كثيرة مضت . أنه - أساساً - مظاهرة قصصية ، وإسهامنا ليس يستحضر [3] كما يبدو أن يكون فى الروايات : يجب علينا أن نرى ولا نشارك . ومع ذلك فإن القصة فى داخل كلابها الصناعى تتسع وتتنوع بقوة فائقة .

إن من المحتمل أن نعطى ترجمة مضللة لفضائلها ، لكى نظهر كيف ثبت الفنان فى تولوستوى وكيف كان الفنان أرفع مقاماً من المعلم الأخلاقى[4] والحكيم . لقد ألمعت من قبل إلى أن المفهوم النموذجى للفن الذى كان قد بدأ يقبله كان له التأثير غير المتوقع فى جعل فنيته[5] تبدو أكثر - وليس أقل - وضوحاً - إن رائحة الفن هى أيضا رائحة مغزى قصة . لقد أطلقت على «الحاج مراد» «المثل بدون غرض»[6] ، وأن هذا ليوحى بسبب بعض هذا الإعجاب الذى قوبل به . إنه لمن الممكن أن يرى كهدف جمالى رائع قد أستنزفت منه مادة التوكيد والعقيدة القابلة للفساد . إن طبقة وحيدة من المعجبين بتولوستوى بشر ، تخلصوا فى النهاية من الطفل وماء الحمام ، وبقوا مع ما يبدو أنهم يفضلونه - حمام جميل جيد[7] الصنع

---

(١) رواية «القوزاق»
(٢) أى من عدة نباتات شائكة (كالشكوك السنانى .)
(٣) يدعى عمدا .
(٤) موجه يعنى برفع مستوى الأخلاق عند الناس .
(٥) ذوق الفنان أو براعته .
(٦) حكاية رمزية ذات مغزى اخلاقى .
(٧) يصنع الحمام للاغتسال فيه - وهذا هو الغرض منه - غرض نفعى لاجمالى . وبعض الناس يفضلون الأشياء ذات الفائدة العملية المعتادة لالفائدتها ولكن لقيمتها الفنية (الأمر الذى لا يلقى اهتماما) .

يأخذ بمجامع الالباب ! لقد كان الفيلسوف ويتنجشتاين - على الرغم من أنه ليس معجبا بتولوستوى كل الأعجاب - نصيراً متحمساً لرواية «الحاج مراد» وأطرى وضوحها وموضوعيتها . ولكن القصة فى الحقيقة ، على الرغم من جمال صورتها الفذة ومظهر الفن ، مملوءة على هذا النسق بالمادة التولوستوية المتحيزة مثل أى عمل آخر من أعماله ، وتشربت الإصرار المستمر المتشعب الجوانب لشخصيته .

فلو لم تكن على هذه الصورة لكانت أقل روعة مما هى عليه ، فإنها كتاريخ - تاريخ تغلغل النفوذ الروسى فى القوقاز - كانت سريعة مفاجئة كالبرق وقوة الأختراق ، فى القدوة والحوار ، بمسرحية شكسبير «أنطونى وكليوباترة» - ليست عملا يخطر ببال المرء أن يثنى عليه بلغة الشكل الأدبى البسيط الهادىء الجمالى .

وبدلا من محاولة شاب روسى أن يهجر المدينة ، ويروى لنا قصة شيخ قبيلة عجوز يجبر على الانضمام إلى صفوف الروسيين . وهو مثل «القوزاق» ينتهى بالإخفاق : يعود أولينين إلى روسيا ، ويحاول الحاج مراد أن يعود إلى قريته الأولى فيلقى مصرعه على أيدى مطارديه الروسيين . إن مشاهدها السريعة التبادل قصيرة ودرامية . وكما هى الحال فى رواية «الحرب والسلام» ورواية «آنا» (سباق الخيل) لا يضع تولوستوى الأحداث فى تسلسلها الزمنى الدقيق . إننا نترك «الحاج مراد» يذهب منطلقاً إلى القلعة الروسية ليقابل القائد الشاب فورونتسوف وزوجته ، قبل عودته إلى الموقع [1] التتارى حيث يكون الحاج مراد مازال يتأمل ملياً أفضل الطرق للاجتماع بالروسيين والتحدث إليهم . وحينئذ يدير تولوستوى على نحو أبتر صندوق الدنيا إلى روسيا وإلى بطرسبرج . وفى اليوم الذى يصاب فيه الجندى آفيديف بجرح نرى أسرته فى روسيا ، فأبوه العجوز يدرس الشوفان ، وأخوه المكروه - رجل الأسرة - الذى حل آفيديف محله ليؤدى الخدمة العسكرية فى الجيش . ولم يروه منذ ذلك الحين ، «لأن التجنيد الإلزامى فى ذلك الوقت كان شبيهاً بالموت» . إن اهمية ذلك التعليق قد نفذ إلى صميم التفصيلات ، التى تشبه ضربات المدرس [2] اليدوى للحنطة ثقلا وتباطوءا (يستطيع الشخص أن يتعلم من هذا المشهد تماماً كيف كان العمل يجرى فى أرض درس الحنطة) . إن خطاب الأم ، ويداخله ورقة النقد ذات الروبل [3] ، الذى أرسلته إليه ، أعيد حاملا نعى آفيديف ، وبكت المرأة العجوز «طوال ما كان يواتيها الوقت» . وأرملته فرحة فى السر ، لأنها الآن تستطيع أن تحمل صاحب المتجر الذى تعايشه على الزواج منها .

---

(١) Aoul

(٢) مدق الحنطة .

(٣) وحدة النقد فى الاتحاد السوفيتى .

ويبدو أن موت آفبيديف يقوم على موت جندى المدفعية فى رواية «قطع الأشجار» ، أحسن الصور الوصفية الأدبية الباكرة للجيش ، المأخوذة من تجربة تولوستوى الشخصية . «إن تفصيلاتها الزائدة عن الحاجة» ذات نضرة وحيوية - على نقيض أهمية «الحاج مراد» الضئيلة المتعمدة - ولكنا نلاحظ أنها لا تعطى المنظور[1] الحقيقى والترابط المنطقى للقصة ، إذ توجد تفصيلات كثيرة عن البنادق ، ومع ذلك فلا تتوافر لنا فكرة عن كيفية أطلاق البنادق ، أو لماذا تطلق ، إذ لا علم لنا بالشئون الحربية فى رواية «القوزاق» . أن تولوستوى الشاب يقفز روحة وجيئة ، ملاحظاً الميزات الشخصية ، ومسجلاً المشاعر والروائح : الرجل العجوز يدهب إلى عمله أكثر كآبة ولكن عمله واضح ومنهجى بدون أن يكون كذلك فى الظاهر . وبما لا يقل عن حياة الحاج مراد نفسه ، فان حياة آفبيديف كلها منشورة أمامنا - واضحة ، وعجيبة - يسلم الجميع بنمطها وهو نفسه منهم . وتظهر فى حديث الجند البطىء ، وهم يرددون ما قد قالوا غالباً من قبل . وفى بعض الأحيان كان آفبيديف يغدو ثملا حينما كان يفكر فى المصير الذى جاء به إلى هنا وكيف ترك أخاه فى وطنه - «يبدو أنه شىء من الجد العاثر» . . . ولكنه كان فى غالب الأحيان مرحاً .

إنه تقطير للحياة ، ولكن التقطير عملية توقع فى الجسم القشعريرة . إن الموت فى «قطع الأخشاب» يجب التسليم بأنه أكثر تحريكاً للمشاعر . إن الراوى قريب منه ، ومن ردود الفعل على الجنود الآخرين : إنه يحدث ، أنه لا يسجل ويوضح فى المنظور المنطقى . أن الجنود يتحدثون عنه فى المعسكر المؤقت الليلى فى العراء وكأنه كان قد حدث منذ عهد لا يعلمه إلا الله ، أو كأنه لم يحدث قط . إن تولوستوى معهم فى الحقيقة الواقعة وهى أنهم مازالوا على قيد الحياة وليس عندهم إحساس بالتاريخ أو بمعنى الموت . إن المشهد فورى وشفاف مثل ذلك المشهد فى المعسكر المؤقت الليلى فى العراء ، وموت بيتيا فى رواية «الحرب والسلام» . ولكن تولوستوى فى الرواية يسيطر على كلتا هذه الفورية و - بسبب نمو العمل وتقدمه من خلفه - والحكم الصامت والمنظور أيضا . ولا نستطيع فى «الحاج مراد» أن نوفر لأنفسنا هذا المزيج : يجب أن يفقد الفن الذى يصنع الصورة المصغرة نوعاً ما ، وأنها لصرامة الفن نفسه التى تقرر ما يجب أن يكون عليه النهج .

ويحصى تولوستوى - فى سرعة وهدوء - ردود الفعل التى يتركها موت آفديبف على أصدقائه ، وعلى ضباطه ، وعلى أسرته ، وعلى الكاتب الذى كتب أنه كان قد «لقى حتفه مدافعاً عن القيصر ، ذائدا عن حياض الوطن والعقيدة الأرثوذكسية» ، ثم يختم بلاطة[2]

---

(١) مظهر الموضوع كما يتبدى للعقل من زاوية معينة .
(٢) الشاهد .

الضريح . ويأخذنا ببرود إلى بطرسبرج ، ويرينا كيف قوبلت أخبار أستسلام الحاج مراد ، وكيف يحاول وزير الحرب أن يشوه سمعة القائد الذى قدم التقرير ، وكيف يكتشف القيصر - وقد شحذت شكاسته وسرعة غضبه من فتاة راقصة باليه ، ذكاءه ، المحاولة . وإذا ما قورن بالازدراء الأولمبى لصندوق الدنيا هذا ، فان التهكم الذى به تولوستوى «أغرب»[1] ما استنكره فى رواية «الحرب والسلام» يبدو مثل طفرة ساذج سعيد . وحتى اشد ممارسته دعما وألذعها نقداً فى «جعلها غريبة» - وصف الخدمة فى السجن فى رواية «البعث» - مملوءة باستمتاع ضرورى لا يوجد فى منهج رواية «الحاج مراد» ومع ذلك فلا نستطيع أن نسمى القصة موضوعية - والحق أنها - بمفهوم ما - أقل موضوعية من أى شىء كتبه فى أى وقت ، لأنه فى هدوء يحول إلى ما يبدو مثل الموضوعية جميع معتقداته الجوهرية جداً ، وهذا طبعاً انتصار للفن .

وبهذه الطريقة فان إثم الحكومة يكشف للعيان بما يبدو تسامحاً يائساً . فبعد أن تقابلنا مع نيكولاى فى بطرسبرج ، ومع شاميل زعيم المعارضة فى القوقاز ، ومع فورنتسوف نائب الملك الذى يحاول تحطيمه ، شعرنا بأننا مقتنعون بكراهية السلطان وبالعجز المرعب لهؤلاء الذين يمارسونه . إن تولوستوى لا يزعجه أن يقسو على آل فرنتسوف ، فالأب والإبن كلاهما إنسانى عطوف مخلص للآخر ولأسرته . ويقول ملاحظاً عن فورنتسوف الأب : «لم يفهم الحياة بدون السلطان والإذعان» . وعلى الرغم من أن الغائية مطمورة فى القصص إلا أنها مع ذلك ليست هامة ، مثل تلك اللحظة فى «الفارس البرونزى» التى يعلن فيها الرجل المجنون خضوعه إلى التمثال العظيم الذى يجد نفسه يعبر ميدانه .

إن تولوستوى لا يعلن خضوعاً ، ولكنه يبدو بدون أمل ، وأن كوتوزوف والكسندر ، وحتى نابليون وسيرانسكى ، كان لهم بعض الذرائع لكى يفحصوا أنفسهم ودورهم بوصفهم حكاماً : إن الشىء الرهيب فى رجال السلطان فى «الحاج مراد» هو أنه[2] قد أصبح ضرورياً لهم ، دون أن يعلموا ذلك ، وهم يمارسونه دون التفكير ملياً فيه ، كما يدبر الناس العاديون شئون بيوتهم ، أو كما يذهبون إلى مكاتبهم . إن أفكار القيصر (نقولا الأول) بلا هدف وغير مترابطة .

كرر القول بالروسية مرات عدة : «شنيع[3] . . . . . شنيع . . . » ، (لقد قال الشىء نفسه عن فتاة الأمس) «شنيع - شنيع» . . . . لم يفكر فيها كان يقول ، ولكنه كظم مشاعره بالإصغاء إلى الكلمات .

---

(١) أغرب = جاء بالشىء الغريب (المعجم الوسيط)
(٢) السلطان .
(٣) Kopervine ... Kopervine

إنه يفكر فى امرأة أخيه ، واحدة من «تلك الطبقة من الناس ، المشغولة بالتوافه ، والتى كانت لا تناقش العلم والشعر وحدهما ولكنها تناقش حتى أساليب حكم الناس» ، ومرة أخرى يتغلب على السخط الذى بعثه فى نفسه التفكير فيها « بأن جعل يهمس بأول كلمات خطرت بباله» . لقد أصبحت الكلمات عنده ضرباً من الطوطم [١] ، خالياً من المعنى ، وذلك يذكرنا بالمتناقضات اللغوية فى رواية «القوزاق» والضحكة الصفراء حين قال فانيوشا بالفرنسية [٢] : «الفتاة والمرأة» ! إن ذلك اللاشعور المعتاد بما تميزه الألفاظ وتعنيه الأفعال لهو جو القوة فى «الحاج مراد» .

وحينما يعود إلى عاصمته قائد القيصر ، شاميل ، يعزف عن التفكير كل العزوف . إنه لا ينشد إلا السلام ، ويريد زوجته الصغرى . ولكنه لكونهما «ضروريين له مثل طعامه اليومى» - يتلو صلواته ، ويقرر سياسته ، مخبراً ابن «الحاج مراد» ، وهو سجينه ، بأن عينيه ستفقآن إذا لم يستسلم أبوه . إن الزعامة فى بلاد التتار هى نفسها الزعامة فى روسيا ، ولا يفرق تولوستوى بين حب التتار للحرية وطغيان روسيا ، وعلى الرغم من أن هذه المشاهدة السياسية بسيطة ومقتصدة ومتحفظة إلا أنها أشد ما يبعث الرعشة فينا عند تولوستوى . فهى ليست مشاهدة تهكمية - إننا لنذكر ملاحظة بوشكن من أن أسلوب التهكم لا يتناسب مع القوة - كما أنه تصدمنا ذكرى شىء ما دموى ، ساذج ومبهج فى سخريات «الحرب والسلام» . إن تولوستوى ليس عادلا أبدا بمفهوم المؤرخين وربما لم يكن نيكولاى ولا شاميل فى الواقع كما يرسم صورهم الشخصية ، ولكن صورة الشخصية التى يرسمها على الرغم من ذلك تبدو حقيقية ، حقيقية مثل صور شكسبير الشخصية لأكتافيوس وأنتونى . وعلى الرغم من أنه كان شديد الاحتقار لنابليون إلا أنه لم ينكر عليه تعاطفه مع الجسد ، وهذان الرجلان صاحبا السلطان لا يلقيان الإحتقار ولا التعاطف . إن كل ما نعرفه عنهما هو العملية العقلية المعتادة ، وتقديم هذا يحمل إدانة عاجلة رهيبة .

ومع ذلك فإن بعض الصور الشخصية فى القصة تعطى الحياة ، وتعطيها كاملة ، كتلك التى فى رواية «الحرب والسلام» ، حتى أنه ليتوافر لنا التأثير المزدوج الأيجابى للرواية فى خطبة الوداع للجنرال كوزلوفسكى ، كما توافر (التأثير) لنا فى مأدبة النادى الأنجليزى التى أقيمت من أجل باجريش . إنه لمما يبعث فينا الرعب أن نفكر بأن الأحمق العجوز سوف يلطخ نفسه بالعار فى هذه المناسبة ويحول مأدبة العشاء إلى مهزلة . حقاً أن خطبته لمنافية للعقل بصورة فاتنة (وتولوستوى قدير مثل ديكنز على جعل الأشياء يمكن سماعها بوضوح)

---

(١) وثن يمثل العشيرة أو الأسرة .

(٢) la fille, la fenme

ولكنها تصدر[1] من القلب إلى حـد كبير بحيث أن الجميـع – حتى آل فورونتـوسوف – يذرفون الدموع .

ربما كان أشد الأشياء تحريكا للمشاعر فى القصة ذلك التعاطف بين الحاج مراد وماريا ديميتريفنا ، تلك المرأة التى تعايش الضابط الرائد المخمور فى القلعة . وهما ولو أنهما كانا ينتميان إلى عالمين مختلفين ، إلا أنهما كانا يشعران بتفاهم أحدهما نحو الآخر ، تفاهم ليس فيه شىء من الجنس ، إنه نوع التعاطف الذى أخفق تولوستوى إخفاقا تاماً فى تصويره فى المشاهد المتأخرة من رواية «البعث» . وفى أشد الظروف إشراقا فى تحول أتجاه الزمن فى القصة تعرض علينا فى هذا السياق رأس البطل الذى فصل عن جسـده قبل أن نعـطى الوصف فى ذروته فى الفقرات الممتازة التى تصور معركته الأخيرة .

كان رأسا حليقا ذا جبين بارز ، ولحية سوداء قصيرة وشاربين ، وعين مفتوحة بينما الأخرى كانت نصف مغمضة . والجمجمة الحليقة كانت ذات صدع ولكنه لم يكن غائرا بها تماما . وكان بالأنف دم متخثر . . . . والشفتان الزرقاوان مازالتا تحمـلان التعبير الحنون البرىء براءة الأطفال .

نظرت ماريا ديميتريفنا إليه ، ودون أن تنبس ببنت شفة تحولت عنه وهرولت مسرعة إلى البيت .

وهذا الوصف مختلف جداً عن وصف الفارس «الأبرك» الميت فى رواية «القوزاق» لأننا هنا ندخل فى علاقة بين شخصين نعرفهما إكراما لهما وليس من أجل القصة أو الدور الذى يقومان به فى الرواية ، على الرغم من أن أحدهما الآن ميت . إن هدوء الوصف وخلفية المعرفة الشخصية يجعلان المشهد هوميريا أصلا – وكأنه بين آندروماك وهكتـور الميت – ويـريانـنـا كم تبعد الأعمـال المبكرة ، حتى «الحـرب والسـلام» ، عن التمييـز الخـاص بالأسلوب . فليست هناك فكرة عامة عن الحرب وسفك الدماء يصر عليهـا : إن ذلك يتحقق بكل بساطة من خلال ردود الفعل المختلفة على المرأة والرجال بالنسبة لمنظر الرأس . إن الضباط المخمورين يريدون أن يقبلوه (الرأس) بوصفه رأس بطل . إن بتلر المـلازم الشاب يتبع ماريا ديمتيريفنا ليسأل عما ذا يكون الأمر .

قال بتلر ملاحظا وهو لا يدرى ماذا يقول : «إنكم جميعا سفاحون . . . إنى أبغضها ! أنكم سفاحون ، حقا . وقد يلقى أى واحد حتفه . تلك هى الحرب» .

---

(١) الخطبة .

«أهى حرب ؟ إنها الحرب حقا ! . . . إن الجسد الميت يجب أن يعود إلى التراب . . »
وحينها يعود بتلر ليسأل الرجل الذى جاء بالرأس الميت عما قد حدث يسمع قصة آخر قتال للحاج مراد ، التى تكمل الحكاية .

إن روايتى «الحاج مراد» و «الجثة الحية» كانتا العملين الوحيدين من أعمال تولوستوى فى مرحلته الأخيرةالتى قال عنها بنفسه أنه كان يقدرها . إن بينهما شيئا مشتركا : فكلتاهما تنجز صلة درامية بين المؤلف والبطل فى الشىء الجديد من أعمال تولوستوى ، وكلتاهما تستبدل تقنية التبادل الدرامى بالتوكيد التولوستوى . لقد أطلق عليهما «المنسلختان» ، وحتى «الهادئتان» : ولكن على الرغم من أن هذه الخصائص هى بالتأكيد جانب من جوانب التقنية فهى لا تكاد تصف الإحساس الحقيقى لأى من القصة أو المسرحية . فالى حد ما يظهر أنهما أكثر - وليستا أقل - ميلا إلى أن يكونا خاصتين بالسيرة الذاتية من الروايات العظيمة ، لأننا نكتشف تولوستوى فيهما بدلا من مجرد رؤيته ، كما نكتشف ديكنز فى آخر رواياته «ادوين درووى» التى يظهر أنها أخفضها صوتا . لقد حاولت أن أبرهن على أن إحدى الصيغ الكلاسيكية للرواية هى خلق المؤلف عالما يرتاد فيه طبيعته ويعطيها حرية فى العمل ومجالا للنشاط ، وعلى أنه فى رواية «آنا» يتوافر لنا ذلك جنبا إلى جنب مع الأسلوب التولوستوى ، الأكثر صراحة واستقامة ، والذى يقدمه ليفن . وفى رواية «الحاج مراد» و «الجثة الحية» قطع تولوستوى كل إرتباط ظاهر بنفسه ، ولكن معين[1] الهوية المفهوم ضمنا يكون حينئذ أكثر قوة .

وفى كلتيهما يوجد ما يجوز تسميته بنمط جديد من «الرجل الزائد عن الحاجة» ، وهو رجل قد تخلص من الكثير . إن فيديا ، الجثة الحية ، قد ادعى أنه انتحر لكى يحرر زوجته وعاشقها المستقيم (أخلاقيا) من عبء حياته المزعجة العاطلة من التدبير وحينها تتكشف الخدعة تتهم زوجته وزوجها الجديد بجريمة المضارة[2] ، وفيديا وحده هو الذى ينقذ الموقف بالانتحار جديا . إن التهكم الخفى قد يعنى أنه لا يوجد مخرج لتولوستوى لكى يهجر الدنيا دون أن يكون مصدر إزعاج لا يحتمل لكل شخص . إن الموت هو الوسيلة الوحيدة للهروب ، وأما للحاج مراد فإن الموقف يكاد يكون مماثلا : فهو أيضا يجب أن يتخلى عن أسلوب حياته ، لأنه ليس موضع ثقة الروس ، ولا ثقة أهله وعشيرته . وحتى ابنه ، يوسف ، الذى يحبه ، قد نبذه وأعلن ولاءه لشاميل . ويتذكر «الحاج مراد» حكاية الصقر الذى صاده الناس ثم نقرته الطيور الأخرى من فصيلته حتى الموت حينها احتال للهروب عائدا إلى الجبال . ولكنه فى أثناء حياته يعيش دون اعتراض أو شكوى ، فهويعرف من غير

---

(١) كل ما يعين هوية المرء او يثبتها .
(٢) التزوج على ضر (من امرأتين أو من رجلين فى وقت واحد) .

ريبة أو شك ماذا يجب عليه أن يحاول عمله ، وعزلته لا تقلقه على الاطلاق ، على الرغم من أن ما يعتبر فى نظر الروسى ببساطة «حدث هام» هو فى رأيه «أزمة رهيبة فى حياته» . إنه الإجابة النهائية عن تأملات تولوستوى اللا نهائية فى أساس الإيمان والأفعال عنده وعند الآخرين .

ويديهى أنه يوجد أكثر كثيرا لدى «الحاج مراد» من هذا التحويل[1] الذى يقوم به تولوستوى لتجربته الشخصية . وفى «الجثة الحية» لا يوجد[2] - فهى تحقق هدفها وتوحى إلينا مقارنة بمأزق تولوستوى الخاص به . ولكن القصة مكتنزة بصورة لا نجدها عادة فى تولوستوى ، وغريبة - كما قد يظن القارىء - عن عبقريته . إن بساطتها الظاهرة مثقلة بكثير من ألوان المعنى وصنوف التبصر المصطرعة[3] التى لا تتم بينها مصالحة -- كما هى الحال فى نهاية رواية «الحرب والسلام» -- عن طريق النمو الطبيعى وتحقيق الحياة ، ولكن من خلال الهدوء القديم لشكل القصص . وعلى امتداد السنوات الثمانى التى قام فيها بتأليف رواية «الحاج مراد» لابد وأن يكون قد بدأ يحب هذا السكون ويحتاج إليه . ووجب أن يكون مصدر راحة وسلوى له أن يتخيل نفسه فى صورة رجل لم يتعذب قط بسبب ما كان يجب أن يفعله ، أو ما كان عليه ألا يفعله ، صورة شخصية فى دور خلقها أنحنت أمام الحقيقة البطولية لأسلوب حياة قد زال . وإذ هو يعتمد على ذكرياته الحية الخاصة بتصور «الحاج مراد» كطفل .

تذكر كيف أن أمه كانت قد حلقت رأسه لأول مرة ، وكيف كان انعكاس صورة رأسه المستدير الضارب إلى الزرقة على سطح الأنية اللامعة المصنوعة من النحاس الأصفر المعلقة على الحائط يدهشه . وتذكر كلبا نحيلا كان قد لعق وجهه . وتذكر الرائحة العجيبة للكعكة التى كانت أمهَ قد أعطتها أياه - رائحة دخان ولبن رائب .

ويرى الصورة التى ملأت عقله فى لحظة الموت «دون إثارة أى شعور فيه -- لا بالشفقة ولا بالغضب ولا بأى لون من ألوان الرغبة» . وحينما كان تولوستوى يرقد بجانب سكة الحديد فى آستابوفو ، ردد كثيرا فى لحظاته الأخيرة : «إنى لا أفهم ما الذى يجب أن أفعله» . وشأنه كشأن «الحاج مراد» الذى تخيله جيدا : لم يكن بوسعه ما يفعله غير أن يسلم الروح .

---

(١) تحويل تجربة تولوستوى إلى تجربة شخصياته .
(٢) لا يوجد اكثر من هذا التحويل الذى يقوم به تولوستوى .
(٣) المتضاربة ، المتعارضة .

الفصـــل التاسع

الأقصوصة[1] الطويلة فرضية[2]

«إن الإنسان لا يستطيع أن يخلق فضائل لنفسه»
المركيز دى صاد .

١

إذا ما تزوج شخص ، فعلى أية خطوط تسير العلاقة الزوجية ؟ وماذا عسى أن يحدث إذا ما غد شخص نهبا لغيرة مهلكة أو استبدت به رغبة قوية فى امرأة أخرى على نحو غير سوى ؟ لنفرض أن شخصا أصابته عدوى مرض موجع مميت ، أو نبذ العالم لكى يصبح راهبا وناسكا . إن هذه الافتراضات متخصصة ، إنها تعتمد على نبذ بقية الحياة ، بحيث نستطيع أن نركز على احتمال واحد معين ومشكلاته . ومع ذلك فالجميع يطرحون السؤال المضمر فى جميع قصص تولوستوى : كيف يجب أن يعيش الإنسان ؟ .

إن فرصية واحدة فحسب أصبحت حقيقة لدى تولوستوى ، فقد تزوج ، وبطريقة أو بأخرى شابهت حياته الزوجية ما تكهن به . ومع ذلك فحتى قصة «سعادة الأسرة» ، وهى ليست أقل من القصص الأربع الأخرى التى سوف نناقشها فى هذا الفصل ، تظل تحليلا مجردا ، على المستوى العقلى . ففيها جميعا يهجر تولوستوى حياة الجسد ، حتى ولو كانت مشكلات الجسد ومآزقه هى التى يختص بمعظمها ويعالجها بحدة ذهن .

وبوجه عام فإن الشخصيات فى هذه القصص تقوم بوظيفة عملاء[3] لتولوستوى ،

(١) أو الرواية القصيرة .
(٢) الفرضية أو الظنية : رأى علمى لم يثبت بعد .
(٣) تعمل لحسابه وتؤدى عمله فى القصة نيابة عنه .

مقدمة اهتماماته كما لو كانت فى دعوى قضائية استحواذية . فهو لا يتخيلها «كما تخيل الشخصيات التى فى قصصه العظيمة ، وهو - إجمالا - لا يجعل من نفسه ومنها شيئا واحدا ، كما ينبغى أن يقال أنه هو ما فعله بالبطل فى رواية «الجثة الحية» وبشخصية «الحاج مراد» . إن الراوى «فى سعادة الأسرة . . » أنجح العملاء ، لأنها تفيد من تفهم تولوستوى لحياة المرأة حتى ولو لم يتصف هذا الفهم بالصفة الجسدية الرائعة التى له فى الروايتين .

وفى رواية الأب سرجيوس تكون القوة المحركة هى وعى تولوستوى الذاتى الخفى ، ومعرفته بأن الناس لا يتغيرون ، وأن طبائعهم أقوى من اراداتهم ، ومع ذلك فان هذه المعرفة - التى تعود بنا إلى عالم «آنا كارنينا» - ليست هى تماما ما قصد تولوستوى أن يميط اللثام عنه فى القصة . إنها توضح لنا مرة ثانية صدق وجهة نظره عن قصة تشيكوف «العزيزة» ، وهذا هو الذى يحرك مشاعرنا بصفة رئيسية نحوها ، أكثر مما تحركها هذه الحقيقة وهى أن «الرجل العجوز كتبها كتابة جيدة» ، كما قال تولوستوى نفسه ملاحظاً : أنه قد تحايل ليصوغها كمثل أو حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقى ممكن بثه أو نشره بسهولة .

إن أخت البطل ، (التى تعدله كبرياء وطموحاً) ، تدرك أن أخاها - بعد الاذلال الذى لحق به عند اكتشافه أن خطيبته[1] كانت عشيقة الامبراطور - يقرر لفوره أن يرتدى مسوح الرهبان «لكى يكون فوق هؤلاء الذين اعتبروا أنفسهم أرفع منه مقاماً» . إن أبرز خصائصه هو الرغبة فى التفوق والحظوة بالاعجاب فى كل ما يؤديه من أعمال ، ويكشف تولوستوى بدقة أكثر من الهوى نفسه ، اتجاه العقل الذى يصاحبها[2] - الحاجة إلى أن يؤدى الدور الذى يليق به ويستحقه ، أو الذى يمكن جعله مناسباً له . وحينما تأتى امرأة المجتمع الراقى إلى صومعته لتغوية ، يؤدى ذلك الدور بسهولة أكثر مما يعرف أو حتى أكثر مما تسمح به القصة ، وفى ذروة غوايتها يبتر إصبعه بفأس ، ويصرفها مشيعة ببركات الله . فتتأثر تأثيراً عميقاً بدوره وتستجيب له لأنها اجتماعياً ومزاجياً فى آن نمط الشخص نفسه الذى هو عليه . لقد اظهر لها نوع الدور الذى يمكنها هى أيضاً أن تقوم به ، فتنذر نفسها لله راهبة .

إن هذه الحادثة وآثارها تأتيه بالشهرة ، وتقوى الدور الذى يؤديه بوصفه المرشد[3] الروحى المتزمت القديس . ولكن حينما يؤ تى إليه بابنة تاجر بلهاء ، وتغريه بأنوثتها العارمة وحدها ، يقذف به سريعاً خارج دوره . وتتركه الرغبة العارمة أعزل لا حول له ولا طول ،

---

(١) وردت بالفرنسية فى النص Fiance

(٢) الرغبة فى التفوق .

(٣) المرشد الروحى فى الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية .

ليس له دور يؤديه ، سفل[1] كما سفل فرونسكى حينما جردته كبرياء كارينين غير المتوقعة من فكرته عن نفسه ، ومثل فرونسكى ، يكون حافزه الأول أن يقتل نفسه . ولكنه حينذاك يتذكر باشنكا ، وهى فتاة كان قد عرفها منذ أن كانت طفلة ، «فتاة ناحلة صغيرة ذات عينين واسعتين وديعتين ، ووجه هلوع حزين» ، كان هو واصدقاؤه قد اعتادوا أن يسخروا منها ، وكان قد قابلها مرة أخرى لفترة قصيرة فى أثناء وجوده فى ديره بعد أن كانت قد أصبحت أرملة - «مازالت كما كانت ، وليست بلهاء تماما ، ولكنها تافهة معدومة الأهمية ، وجديرة بالشفقة» . ويقرر من فوره الذهاب للبحث عنها . إن وصف لقائه مع باشنكا مثير للشجن بصورة خارقة للعادة فهو مثل ذلك اللقاء الذى جرى بين كورد يليا ولير[2] . إن تولوستوى يحمل تقوى باشنكا ، واحتياجها لأى احساس بنفسها ، بأسلوب مثير للعواطف كما يفعل مع آليوشا جورشوك فى إحدى قصصه الأخيرة القصيرة جداً ، فهو يستطيع أن يصفها ، كما يستطيع الأب سرجيوس أن يؤدى دورها ، لأنه يكون «مثل» باشنكا ، يلقى بنفسه فى هذا الدور الجديد . «عشت من أجل الناس بحجة أنى أعيش من أجل الله ، بينما هى تعيش من أجل الله متوهمة أنها تعيش من أجل الناس» .

عند هذه النقطة يبدو أن تحكم تولوستوى الخفى البدهى[3] فى طبيعة سرجيوس ينفصل عن الرغبة ليعطى درساً أخلاقياً ، ويؤكد التغير العظيم الذى طرأ على سرجيوس حينما رأى إلى أين قد أدى به كبرياؤه . والحقيقة أنه حين يقف فى زى القرويين برأس عار أمام جماعة من الخاصة[4] يستجدى الصدقات لمصلحة اخوته المتسولين ، يشعر دون ريب بما يتطلبه موقفه منه ، وكأنه يقف فى ساحة العرض العسكرى فى بطرسبرج ، أو يستقبل العابدين الخاشعين فى صومعته الرهبانية . وحتى حينما ينتهى سرجيوس من العمل عند فلاح فى سيبريا لا تواتيه الفرصة لكى يهرب من نفسه . إن القصة تؤيد فى تزمت قيود الطبيعة عند النقطة التى يتطلب فيها تولوستوى[5] منها أن تتوقف وتسمو فوق الوجود المادى . أن هذا هو الذى يعطيها تأثيرها فينا ، والتى من المحتمل أن تكون السبب فى ثوران دستويفسكى المدوى وقد قرأ مؤلفات تولوستوى المتأخرة --- «لا لا ! --- إنها ليست على هذا الغرار على الاطلاق !» .

---

(١) (سفل) سفالة : خَسَّ وتَنَزل .
(٢) الحقيقة هى أنه ينبغى القول بأن تولوستوى قد لمس على غير رغبة منه ، صميم مسرحية «الملك لير» فيما بعد فى هذه القصة . ان الوهم يبقى ما بقيت الحياة .
(٣) مدرك بالحدس أو البداهة .
(٤) أبناء الطبقة العليا ، الأعيان .
(٥) القصة .

إن العمل العاق فى القيام بدور عميل[1] تولوستوى فى القصة يقع بثقل خاص على شخصية بوزدينشيف بطل رواية «سوناته كرويتسر» . إنه يراد على أن يعبر عن وجهات نظر تولوستوى ، ولكن بعنف باثالوجى[2] وبخصوصية[3] يتفرد بها فرضاً . إن الأمر يبدو وكأننا قد عرفنا أن شكسبير كان يكره الجنس ، ولكن ليس إلى الحد الذى كان يكرهه به هاملت ، وأنه كان مشمئزا من الجنس البشرى ، ولكن ليس بالصورة المثيرة التى كرهه بها تيمون[4] . إن تولوستوى لا يستطيع أن يحرر بوزدينشيف ولا أن يختبىء خلفه . إن الخطأ التقنى فى القصص ، الملحوظ فى «سوناته كرويتسر» أكثر مما فى القصص الأخرى ، هو أنها تستخدم تقنية تستهدف البساطة والصراحة بدون أى انسلاخ[5] معادل .

وحينما يعترض الـ «آنا»[6] فى سوناتة كرويتسر «قائلا : إنه إذا ماكانت «آراء بوزدينشيف تمارس فعلا ، فان الحياة سوف تنقرض ، يجيب : «ولكن لماذا نعيش ؟ . أن الحياة إذا ما كانت بدون هدف ، وإذا ما كانت توهب لنا من أجل الحياة ، فلا مدعاة هناك للعيش . «ومن الواضح أنه قدر هذا الرأى تقديراً سامياً» . وهكذا فعل تولوستوى بمعنى من المعانى ، ولكنه يعزو المنافاة الصريحة للعقل فى اعتزازه بهذا الاعتقاد إلى بوردينشيف السيىء الحظ . ليس هذا هو «ازدراء الذات الروسى أصلا» الذى جعل بيير شخصية فاتنة جداً ، وجعل صلته بالمؤلف الذى خلقه ناجحه جداً . إن عملية تجسيد بوزد ينشيف التدريجية بينما ترتفع القصة نحو الذروة ، وصيرورته - فى النهاية -- شخصية مؤثرة على هذا النحو ، تجعل هذا الاستعمال التولوستوى له يبدو بصفة خاصة ذا أثر مؤذ للأعصاب والمشاعر . فحينما يشجب الأمير أندرو الزواج لبيير ، أو حينما يحاول ليفين أن يرى عبثا ما الذى يجعل سفيبازاهسكى ينقر بأصابعه ، ندخل تدريجياً وباضطراد فى حوار حقيقى ، وتبادل بين شخص وآخر ، مناقشة مألوفة - وإذ كان ذلك هو دليل الألفة فاننا نعرف أن تولوستوى سوف يوجه لنا الخطاب حالا بشخصه بالذات . ولكن الحوار الدرامى هنا طنان ومصطنع ، وبراعته تتبدد إلى حد كبير .

إن كل الزيجات عند تولوستوى ، سواء أجاء وصفها سابقا لزواجه هو نفسه أم لا حقا له ، كما نشعر ، زيجات متشابهة - لا زواجه هو ، ولكن الزواج المثالى . فهو يقدم

---

(١) وكيل او ممثل .
(٢) مرضى .
(٣) الخصوصية : كون الشىء متميزا أو فريدا أو غير مألوف .
(٤) بطل مسرحية تيمون آثينا لشكسبير .
(٥) انعزال .
(٦) ضمير المتكلم المفرد الذى يتحدث فى الرواية .

زواجية[1] الزواج أكثر صراحة وشمولا من أى كاتب آخر . وهو فى «سعادة الأسرة» يتصورها ، أما فى «الحرب و السلام» و «آنا كارنينا» فيصفها ، وفى «سوناتا كرويتسر» يشجبها . إن كل شىء يعتمد على وجهة النظر ، فإن كثيراً من أحداث القصتين كان من المحتمل أن يقع فى الروايات - وحقا لقد وقع - ولكنه لم يكن قد عزل وركز عليه . أن أندرو والأميرة الصغيرة ، وبيير وهيلين ، وآنا ، وكارينين ، وفرونسكى - هؤلاء جميعاً قد مروا بتجربة ألوان التحرر من الوهم نفسها : الغيظ ، والغثيان ، والاذعان ، كالشخصيات التى فى القصص ، ولكن لم يكن بوسعهم أن يظلوا على هذه الحالات العقلية زمناً طويلا للحياة - الرواية - جرفتهم ، مبددة انطباعاتهم ، خالقة انطباعات جديدة ، ومعيدة أياهم إلى حالهم بدون أن يكونوا واعين وعياً كاملا بهذا التكرار . إن عملية القصص ليست عملية حية بهذا المعنى بل بمعنى عقلى . مثل كثير جداً من القصص الكثيرة المعتادة التى فيها عنصر قوى من الجثام وأحلام اليقظة كليهما .

إنى أفكر فى الهروب منها ، أختبىء ، وأذهب إلى أمريكا . وأذهب إلى حد الحكم على كيفية التخلص منها ، وكم سيكون ذلك رائعا ، وكيف أوجد ارتباطا متحداً بأخرى ، بامرأة جديرة بالأعجاب --- مختلفة تماما . . . .

إن معظم الرجال المتزوجين ، والنساء ، كان عليهم أن يذعنوا لأحلام اليقظة التى تراودهم بين الفنية والفنية مثل تلك الأحلام التى تستغرق بورد ينشيف . هذه هى القوة التى تستهدفها القصة - أن ترغم الفرد على أن يقر ، أن يعترف بأن صدره يرجّع صدى ، وأن بعض القوة توجد فى جدال بوزد نيشيف بأن كل الزيجات متشابهة فى السر . ولكن إصبع الاتهام يخفق فى أن يبلبل أفكارنا بقدر ما يريد . ومن أجل شىء واحد ، فإن مثل هذه النزوات تحدث غالباً لمعظم الناس أكثر مما تلح عليهم بشكل مفرط يستبدبهم إلى درجة غير سوية ، وهناك نقطة ضعف أشد خطورة : ألا وهى أنه يوجد خلف حلم يقظة بوزد ينشيف حلم آخر -- حلم يقظة تولوستوى نفسه . إن تولوستوى يطلق لنفسه العنان وبذلك يوجد عنصر من الانغماس[2] الذاتى فى العرض . إن الواقعية التى يصف بها عملية القتل لا مكان لها هنا بصفة خاصة . ومقاومة المخصر[3] ، وغمد الخنجر الذى يسقط خلف الأريكة ، والتفكير «يجب أن أتذكر ذلك والأفانه سيفقد» -- هذه هى الواقعية لحلم اليقظة الذى يقصه الإنسان لنفسه ، وهو جدير بالمحاكاة إلى درجة عظيمة . أن أى كاتب مثير مؤهل لأن يكون مساوياً لتولوستوى فى هذا الحقل من حقول النشاط العقلى .

---

(١) صلاحية الرواح

(٢) اطلاق المرء العنان لأهوائه ورغباته وشهواته .

(٣) الكورسية (فى العامية والاصل الفرنسى) وهو مشد نسوى للحصر والردفين .

ومع ذلك فنحن ما نزال على الصراحة القديمة --- أن تولوستوى ينقل إلينا عدوى الرعب التى تثيرها الفنتازيا فيه ، لأن لدى معظم الناس وسيلة امينة نسبيا يطلقون بها انفعالاتهم بحيث لا يراهم الآخرون . ولدينا شىء ما من الشعور نفسه بالرعب فى وصف ديكنز لمقتل نانسى فى روية «أوليفرتوست» ، وفى دستويفسكى لمقتل ناستاسيا فيليبوفنا فى «العبيط» ، ولكن ديكنز مبهوراً أكثر منه مذعوراً - لقد كان مشهده المفضل هو القاؤه [1] على مسمع من الناس ، وكان يثيره عادة إلى درجة الجنون المؤقت - بينما يكون خيال دستويفسكى دائما على قدم المساواة مع كل ضرب من العنف . وفى الثلاثة جميعاً نشعر بضغط انشغال الفكر المسبق - الشائع فى قصص القرن التاسع عشر - بجريمة القتل بوصفها فعلا جنسياً ، ولكن يبدو أن تولوستوى وحده أصبح واعيا وعيا كاملا إذ هو يصفها بالمباينة بين الفنتازيا المعزولة للقاتل و الآخرية المحنقة لضحيته[2]. أن زوجة بوزدينسيف ليست - مثل نانسى وناستاسيا - قتيلة طبيعية يبدو أنها ترضى بالجو الذى أحدثه القاتل وخالقه . أنه لمن الأهمية بمكان أن إحياء نورمان[3] ميلار لجريمة القتل العمد المتصورة كفعل جنسى ، «فى روايته «حلم أمريكى» ، تتبع نمط ديكنز ودستويفسكى ، لا نمط تولوستوى .

وتظهر فى الذروة - كرها لا طوعاً - الحجة الحقيقية «لسوناتة كرويتسر» وقد أثقلها النقد الساخر العنيف الذى يسرف فيه من خلال بوزدينشيف . أن الجنس فعل مكروه فى الغالب ، حتى فى الزواج ، وتحقيقه يشبه جريمة القتل فى عدم اكتراثها بحقيقة كائن أخر منفصل مستقل . إن الغيرة والكراهية «لهما قوانينهما الخاصة» ويتطلبان ذروتهما فى تصلب وعناد مثل الرغبة الجنسية . ويعد الذروة فحسب يصل بوزدنيشيف يقينا إلى الوعى المنبهر بأن زوجته ، برغم كل شىء «إنسان آخر» .

وحينما تستيقظ ناتاشا فى الليل بعد الجلاء عن موسكو فى رواية «الحرب و السلام» لترى الأمير أندرو الجريح ، تقول : «اغفر لى» . «وكان وجهها ، بشفتيها المتورمتين ، أكثر من قبيح - كان رهيبا» ، ولكن الأمير أندرو يرى أن الغيرة التى استبدت به وأقلقته على نحو غير سوى على امتداد شهور لاصلة لها بحقيقة ناتاشا . وحينما يرى بوزدينشيف وجه زوجته - وكأنه يراه للمرة الأولى - مصابا بالرضوض والكدمات ، ومتورما حيث ضربها ، يقول هو أيضاً : «إغفرى لى» . ولكن كان حسبها أن تنظر إليه «وقد انطبع على وجهها تعبير الكراهية

---

(١) كان ديكنز أول من استحدث قاعات القراءة العامة التى يؤمها العامة كما كانو يؤمون المسارح حيث يستمعون إلى المؤلفين وهم يلقون قراءت كتبهم .
(٢) كون الشىء شيئا أخرا ومختلفا - شىء أخرا ومختلف .
(٣) الكاتب الامريكى المعاصر ورائد «الهيبيز» آخر أعماله رواية طويلة جدا انجزها فى عشر سنوات عنوانها «أمسيات فرعونية» .

الحيوانى البارد القديم» . إن الرعب النهائى لفعلته لا بد وأنه قد ألقى بها بعيداً عن احتمال التعرف عليه ، كما يتعرف هو عليها الآن . وفى نهاية القصة يصعد الراوية إلى بوزد ينشيف فى عربة سكة الحديد ليودعه .

وسواء أكان نائماً أم أنه ادعى النوم ، فإنه على أية حال لم يتحرك . ولمسته بيدى فأزاح الغطاء عن وجهه ، واستطعت أن أتبين أنه لم يكن نائما .

قلت وقد مددت يدى : «وداعاً» فأعطانى يده ، ورفت على شفتيه ابتسامة خفيفة ، ولكن بصورة تبعث على الشفقة والرثاء بحيث أنى استشعرت الدموع تطفر من عينى .

«نعم ، اغفر لى --» هذا ما قاله ، وهو يردد الكلمات نفسها التى ختم بها قصته .

إن الكلمة «اغفر» لتكاد تكون فى اللغة الروسية مثل «وداعاً» . فمنذ أن حرمه موت زوجه من الإدراك والغفران ، فعليه أن يلتمسهما كليهما من الغرباء .

إن خاتمة «سوناتة كرويتسر» تهز مشاعرنا من الأعماق : أما خاتمة «الشيطان» فلا تثير مشاعرنا البتة . فسواء أكان من الواجب على البطل أن يطلق على نفسه الرصاص أم على عشيقته القروية – جرب تولسوتوى كلتا الخاتمتين – فان الأمر يكاد ألا يكون ذا أهمية : فان كلا منهما تساوى الأخرى فى كونها مقبولة ظاهراً وغير مرضية . لأن أيوجين آرتينيف (المقطوع الصلة بالبطل الذى يحمل الاسم نفسه فى قصة «الصبا والشباب) لا يهرب أبدا ، كما يفعل بوزدينشيف ، من دور العميل التولوستوى . «فاذا ما كان آرتينيف ملتبس العقل» ، هكذا يقول لنا تولوستوى --- «فإن كل شخص فى الحالة نفسها» . هذا (الكل شخص) الذى ينذر به الكتاب يختفى فى نهاية «سوناتة كرويتسر» حيث يكون انعزال بوزدينشيف هو الذى يؤكد نفسه بصورة مثيرة للأشجان إلى حد بعيد . إن ارتينيف لا يصير شخصاً أبدا ، بل هو أبعد ما يكون عن أن يكون (كل شخص) . إنه ليشدهنا – إلى حدما – كمخلوق عاثر الجد بصورة فذة ، مثل سكير . وفى معظم الناس يكون الإغراء على ارتكاب الفحشاء ، مثل الاغراء على الاغراق فى الشراب ، قد يستسلم له الإنسان أحياناً ولكنه على الرغم من ذلك يمكن كبحه . ففى المزاج الذى كتب فيه تولوستوى «الشيطان» كان يفضل أن يرى (كل شخص) كسكير على أن يراه كشارب عاقل يسرف فى بعض الأحيان فى الشراب .

إن إحدى مشكلات «الشيطان» هى حجمها – فهى قصيرة جداً بحيث لا تفى ببسط كامل لبعض المادة التى بها . ومرة أخرى ، ربما كرها ، لا طوعا ، يجعل تولوستوى زوجة البطل – بقدر عظيم جداً – أكثر حقيقة منه – (فهى) لا تزد على أن تظهر مغزى القصة . ولكن وجودها يهدد ببناء أساس صلد للحياة التى تتعارض مع سرعة الحبكة الروائية الخاطفة .

وعلى الرغم من الكثير الذى يتوقعه من حياته ، فإنه لم يتوقع قط أن يجد فيها ما وجده فعلا . . . نشوات الحب -- ولو أنه حاول صنعها --، لم تحدث ، أوكانت ضئيلة جداً ، ولكنه اكتشف شيئا مختلفا كل الأختلاف : أنه لم يكن أكثر حبوراً وسعاد فحسب ولكن الحياة أصبحت أيسر عيشاً له ، ولم يعرف لماذا وجب هذا أن يكون على هذه الوتيرة ، ولكنه هكذا كان .

هذا النوع من اكتشاف بيير أو ليفين ، أصبح مألوفا جدا من شفافية الروايات المتمهلة ، التى تتعارض مع سلوك أرتينيف التالى ، وكان من المحتمل أن يشعر بيير أوليفن بحافز طاغ ليهاجما مكمن فتاة قروية - ولو كانا قد فعلا ذلك ، لا كتشفت الأمر ناتاشا أو كيتى ولحدث عراك مروع يقيم الدينا ويقعدها ، ولطافت أفكار الانتحار بالرؤ وس بوصفها ملاذا من «الموقف الذى لا يحتمل» ، ولكن - كما هى الحال فى بيت آل أوبلونسكى - كانت الأحوال ستعود فتهدأ . إن كل عمل تولوستوى الاغرائى يساعد على اثبات أن ضرورات الحياة - مثل الأيكة ذات أشجار البلوط المتشابكة الأغصان التى يشبه بها الحياة الروسية وانظمتها - تكاد لا تتوزع - إلا بالنزر اليسير - بدوافع اللحظة . إن الأدراك المفاجىء بأن الحياة الأسرية جحيم ، وأن الإنسان يريد ان يغازل لا زوجته ولكن فتاة فاتنة ما - ليس له فى منظور[1] الروايات الوسيع أهمية عظيمة . أما فى «الشيطان» فإن تولوستوى يصمم على أن يجدها كذلك . إن «الشيطان» هى العمل الوحيد الذى تقحم فيه تجربة تولوستوى نفسها على شكل غير ملائم ، والعمل الوحيد الذى نستطيع فيه أن نناشد معرفتنا بتلك التجربة صحيحة لنحقق فى فنه . لأنه إذا ما كان ارتينيف هو تولوستوى وهو (كل شخص) ، فلماذا لم يقتل نفسه (تولوستوى) بسحق جمجته أو بسحق جمجمة الفتاة المليحة التى خبلته فى باسانيا[2] بَوليانا ؟ إن هذه لم تسهم فى الحقيقة بأى شىء حاسم فى قضية زواجه الزاخرة بالأعمال البطولية كقصة أى زواج آخر .

إن التزييف الذى يبلغ القمة فى القصة هوإقصاء الزوجة المتعمد . فمن كونها شخصية ذات أهمية وامكانية ، تنتقص ليزا فى النهاية إلى مجرد شخص تافه فحسب ، لا شأن له فى ميلودراما[3] . «فهى لم تستطع قط أن تدرك» لماذا حدث بينها وبين زوجها ما كان قد حدث «إن تولوستوى يسقط كل حجم العلاقة بينها وبين زوجها ، ويجعل انتحاره يعتمد على الفرصة ، وهى أنه ربما كان قد أخبرها عما هو خطأ « إذا لم تكن الممرضة قد دخلت فى غير

(١) مظهر الموضوع كمايتبدى للعقل من زاوية معينة .

(٢) اسم المكان الذى كان يقيم فيه تولوستوى فى تلك الفترة .

(٣) الميلودراما : المشجاة = تمثيلية عاطفية مثيرة تعتمد على الحادثة والعقدة أكثر مما تعتمد على تصوير الشخصيات

وقتها فى تلك اللحظة . » ان الحظ العاثر أبعد من أن يكون مثيرا للمشاعر ، ويذكرنا كيف يغيب هنا الضرب من القول «انه ربما كان» مناسبا - سخريات توماس[1] هاردية - من أحسن اعمال تولوستوى ، على الرغم من أنه يفيد فائدة أكثر اقناعا منها فى القصة المبكرة بوليكيوشكا .

٢

غالبا ما توجد عناصر غير متكافئة فى قصص تولوستوى ، حتى لكأن مثالا أرغم على أن يضيف أعضاء مصغرة إلى جذع[2] عظيم . وهذا المبدأ «اجعلها صغيرة» أحد المتاعب فى قصة «سعادة الأسرة» . والآخر هو فكرة تولوستوى فى الاستعارةمن رواية «جين اير» ، التى كان قد قرأها وأعجب بها : أنثى تقوم بدور الراوية . إن حيوية شخصية جين[3] اير تنبع من كونها بقوة قاصرة عليها وحدها هى نفسها ، فلا تدخل تغيير الأوضاع الخيالى . ان تولوستوى يرغم راويته ومركز الوعى أن تكون نمط الفتاة المثالية التى يشعر بأنها هى التى تناسبه ، بينما هو نفسه يتخذ - إن جاز التعبير - موقف روتشستر[4] . يجعل نتيجة هذه الصلة ذات الوجهين أن تفتقر البطلة إلى طبيعية وقوة بطلات تولوستوى العظيمات اللاتى كن حصيلة التقيد بالقاعدة بينما البطل هو الشخص الوحيد من بين الشخصيات الناطق بلسانه الذى يسترعى انتباهنا كمتزمت[5] . وبالاعتماد على مفهوم من الأدب ، بدلا من الاعتماد على عمليته الشخصية الأكثر صراحة وخلقا ، يبقى تولوستوى مع الأدب أكثر مما يبقى فى حياة الفكرة المستعارة وحينما تدخل البطلة المجتمع الراقى فى بطرسبرج لا يعطينا أحد انطباعا حقيقيا عن صورته - لا يوجد متسع للوصف التولوستوى لحلبة الرقص .

بدا لى أنى كنت المركز الذى يدور حوله كل شىء ، وأنه من أجلى اضيئت هذه القاعة العظيمة وعزفت الموسيقى ، وان هذا الحشد من الناس قد تجمع ليثنى على .

إنه لمما يلقى ضوءا هنا أن تولوستوى لا يستطيع أن يفعل هذا المنكر من غير أن يتعرض لعواقبه الوخمية : فلا فائدة ترجى من أن يكون موضوعه فى القصة ليس تاريخ عرض

---

(١) نسبة إلى توماس هاردى (١٨٤٠ - ١٩٢٨) الروائى الانجليزى الذى كتب مجموعة من القصص القصار اطلق عليها «سخريات الحياة الصغيرة»

(٢) جذع التمثال .

(٣) بطلة الرواية التى تحمل اسمها من تاليف شارلوت برونتى الكاتبة الانجليزية ، وظهرت فى عام (١٨٤٧)

(٤) بطل رواية : جين اير .

(٥) المتمسك حتى الازعاج بالمبدأ او الواجب او السلوك الحسن مع ازدهاء بالنفس واحتقار للآخرين .

للأحداث فى الأسرة وفقا لتسلسلها الزمنى ولكنه دراسة سيكولوجية - وتبقى الحقيقة وهى أنه لا يستطيع ، كما استطاع بوشكن أو تورجنيف ، أن يوحى بكل ما يتعلق بحفل راقص بروح جملة واحدة . فلزام عليه أن يكون له متسع لذلك - متسع ليحصى الضيوف والرقصات وربلات[1] سيقان الرجال واكتاف النساء قبل أن يتمكن المشهد من الظهور أمامنا . وبدلا من مثل هذه الشفافية يحاول فى «سعادة الأسرة» أن يعطينا (جوا) - شيئا مختلفا تماما . وربما كان هذا الجو الشاعرى الذى يجرى فى عروق تورجنيف هو الذى جعل تولوستوى يشجب «سعادة الأسرة» حالما كتبت وحتى بأكثر من اشمئزازه المألوف لواحد من أعماله المكتملة .

والحقيقة أنه مع ذلك كان لجو «هذه الوصمة القذرة -» كما أطلق عليها - سحر عظيم . فنحن نذكر وصف مجيء الخريف ، بما فيه من ثمر غبيراء[2] الحابلين المتدلى الأحمر اللون ، والمتغضن على الأغصان الرطبة .

سرنا على طول الممشى فوق الجذامات[3] التى يطرقها الناس ويدوسونها باستمرار وكانت أصواتنا وأصوات وقع أقدامنا هى الأصوات الوحيدة . وعلى أحد الجانبين كانت الجذامات الضاربة إلى السمرة تمتد فوق غور حتى أيكة بعيدة مجردة من الأوراق ، وعبره على بعد ما كان فلاح يحرث بدون أن يحدث ضوضاء ، شقة[4] كانت تتسع باضطراد كلما امتدت .

وعلى الرغم من التفصيلات العظمى لتولوستوى ، وخبرته وسعة اطلاعه ، فإن هذا يشبه فى روحه وطابعه تصوير مناظر الشتاء الطبيعية الرائعة فى رواية «أدولف» للكاتب كونستانت[5] . إنها تمتاز بالرقة الشديدة التدقيق فى التفاصيل لشكل الأقصوصة[6] الطويلة ، ومختلفة جدا بالنسبة لنوبة الطبيعة الفجائية العارضة البهيجة فى بقية تولوستوى ، التى تشبه بطل «الصبا» يقبض على اغصان شجرة الكرز المبتلة بعد العاصفة الرعدية . فإننا نشعر ، كما هى الحال مع معظم الأقصوصات الطويلة الناجحة ، بأن الكاتب يصوغ شيئا بنداء سرى ممتع لخياله ، أكثر مما هو يتذكر ويعيد الخلق من تجربته الكاملة العاطلة من الفكر .

---

(١) الحماه : سمانة ساق الرجل .
(٢) ثمر احمر يشبه التوت .
(٣) الجزامة : ما يبقى من الزرع بعد الحصد .
(٤) مساحة أو قطعة ارض طويلة ضيقة .
(٥) بنيامين كونستانت (انظرا فهرس الاعلام)
(٦) ضرب من القصة الخيالية النثرية أطول من القصة القصيرة وأكثر منها تعقيدا ويطلق عليها الرواية القصيرة .

إن بطل «سعادة الأسرة» يرتاب فى فكرة الحب ولا يثق فيها ، ولكنه يؤثـر السعادة الهادئة لحياة الأسرة . إن الزواج من الراوية ، ماشا ، يحمله على أن يعشق حقا ، ذلك الضرب من العشق الذى يجعلهما «يضحكان مبتهجين حالما يرى أحدهما الآخر» . ولكن «ماشا» شابة ، وتحتاج إلى تجربة شخصية لكل سفاسف الحياة يرى زوجها أنها يجب أن تتوافر لها ، ويرى أيضا أن صلتهما الحميمة يجب أن تنتهى ، وإلا فإن تفتحها على مسرات المجتمع ستكون شديدة الإيلام له بحيث لا يستطيع احتمالها . ويردد السطرين الأخيرين من قصيدة ليرمنتوف «الشراع» .

ولكنه دائما متململ ، يتطلب عاصفة ،

وكأنه فى العواصف تأتى راحته .

ان «ماشا» تجد راحتها حقا فى مثيرات المجتمع الراقى ، «التى أصبحت عادة واحتكرت قدرتى على الاحساس» . على أن استرداد زوجها لصداقته الحميمة يشقيها ، مع أنها لم تعد فى حاجة اليها ولا تعتمد عليها . وتكاد تستسلم لقبلات ملتهبة من كونت ايطالى - وهو شخصية مسرحية بصورة تلفت الأنظار ، وتقول فى اعتقاد «دع عواصف التعاسة تهب اكثر فأكثر فوق رأسى» . وفى النهاية ، فى البيت الريفى مرة أخرى ، بعد عاصفة صيف رمزية ، يجرى بينها وبين زوجها حديث من تلك الاحاديث القديمة الصريحة ، ويخبرها بأنه لا فائدة ترجى من أن تطالب بعودة تلقائيتهما المتبادلة : «إن كل وقت من أوقات الحياة له لونه الخاص من الحب» ، وبأنهما الآن يجب أن يسعدا بطريقة أخرى .

إن تولوستوى بوضعه نفسه فى مركز الزوجة يظهر قدراته الرائعة على الحدس والإدراك ، ولكنه يظهر أيضا كيف يريدها أن تستجيب وتشعر ، ويعيرها قوته التحليلية من أجل العملية . إن ناتاشا لم تصدر حكمها على زوجها ، ولكنها لم تعرف انها لم تفعل : تصف ناتاشا كيف تشرع فى اصدار هذا الحكم بدقة عظيمة لكى ترثى له . إنها تشعر مع الصديق الذى تثق به ، وقد جلسا للحكم معا على زوجها ، و«الآن قاس كل منهما الآخر بمقياس الآخرين» . وكان تولوستوى حتى قبل الزواج - يدرك ادراكا جديرا بالنظر أكثر صلاته الحميمة أهمية وأشدها خطرا ، فى لحظات متعته التى لا مبرر لها . ان شعور «ماشا» فى العربة المظلمة بعد حفل الزفاف بأن «حبها قد تلاشى ، وتخلى عن مكانه لشعور بأماتة[1] الجسد والهلع» ، حقيقة مزدوجة ، تتشوف إلى تجربة الأمير أندرو وليفين ، وهكذا تكون

---

(١) يكبح الشهوات أو يقهر الجسد بالتعذيب الذاتى .

حال اللحظة حين ينظر كل منهما إلى الآخر بعد مشاجرة ثم ينفجران ضاحكين . ان تولوستوى قد أوتى موهبة الكشف عن دخيلة الزواج بدون أى أثر من العاطفية[١] - بل أكثر سؤا - من الفطنة وتهنئة الذات .

إن مأثرة «سعادة الأسرة» ليست - هذه المرة وحدها فى تولوستوى - فى شخصياتها ، الذين لا تتوافر لهم الفرصة لكى يصبحوا إحياء تماما ، ولكن فى تحليلها لسبل وسائل الاتصال فى أى زواج . وانه لمن الغريب غرابة كافية أن دراسة مشابهة لم توجد فى الرواية الغربية ، وكأن مثل هذه الوسائل للاتصال يمكن أن تؤخذ كقضية مسلم بها وتعالج طبقا لتقاليد محددة جيدا . ففى مؤلف جوته «أقارب من اختيارنا» مثلا ، الذى صرح تولوستوى فى وقت ما بأنه موضع إعجابه ، ترسم وسائل الاتصال كعملية بيروقراطية - وقد توافر للرواية الانجليزية فى زمن تولوستوى كثير من الأزواج والزوجات الذين كانوا يراقبون بعنف أو بظرف (آل براودى وآل ميكاوبر[٢]) ، أو كان المفروض أنهم فى حالة سعادة زوجية محجوبة عن عين الكاتب . ولكن الروسيين - وهم تقليديون فى هذا كما فى الشئون الأخرى - بدا أنهم يأتون وينظرون إلى مايحدث حقا بتعاطف صريح عملى ، وكأنه واحد من امتع الأشياء التى يستطيع الروائى أن يلاحظها .

كما أن تولوستوى لم يكن أول من يفعل هذا . وعلى الرغم من أنها نشرت مسلسلة فى مجلة قبل ذلك بعشر سنوات فان «تاريخ الأسرة» لسيرجى آكساكوف كان قد ظهر فى شكل كتاب فى عام ١٨٥٦ ، أى قبل أن يكتب تولوستوى «سعادة الأسرة» بعام أو عامين فحسب وربما يكون الكاتب الاصغر سنا قد جرب هذا التأثير - وربما على غير وعى منه - للصورة القلمية المتضمنة زواجا لا ينسى . إن آكساكوف لا يتمتع بالشفافية التولوستوية - إذ توجد «قشدانية[٣]» خاصة ، كما يقول بيرسكى ، فى أسلوبه الجزل الهادىء الروسى - ولكن إذا ما كان الحديث عن التعاطف وقوة اختراقية نفاذ البصيرة فلا شىء من النوع نفسه حتى فى رواية «الحرب والسلام» أو «أنا» يفضل وصفه للعلاقة بين الزوجين الشابين اللذين كانا فى الحقيقة أباه وأمه هو نفسه . وعلى الرغم من أن أسكاكوف لا يخفى الحقيقة ، فنحن لا نشعر بأن «تاريخ الأسرة» يكون سيرة ذاتية ، ونتذكر تعليق تولوستوى أن لا شىء من الأعمال النثرية الفذة فى تلك الفترة ينطبق على الشكل القصصى أو على أية فئة أخرى .

---

(١) النزعة إلى التأثير بالعاطفة دون العقل ، مفهموم عاطفى إلى حد مفرط .
(٢) انظر ديفيد كوبر فيلد تأليف ديكنز .
(٣) القشدانى : الشبيه بالقشدة مظهرا وقواما .

إن الخليط من التقوى والموضوعية التى يصف بها اسكاكوف أسلافه يشبه - بصورة لافتـه للنـظر - وصف تـولـوستـوى فى روايـة «الحـرب والسـلام» - لجـده ، ستيبـان ميخائيلوفتش ، الذى يمثل امامنا بالمقياس نفسه كالأمير بولكونسكى العجوز - ولكنه يرينا وحدة الزوجين اللذين كانا والديه وعدم قابليتهما للامتزاج احدهما بالآخر ، لا بالتحليل التولوستوى ولكن بواسطة احداث عرضـية طفيفـة وملاحـظات منتشرة خـلال قصص متمهل . ويوحى هذا بالخطورة[١] الخطيرة[٢] للزواج بأكثر واقعية من «سعادة الأسرة» . وعلى الرغم من أنه مخلص اخلاصا قويا لزوجه النشيطة الذكية ، فإن أليكس ستيبانوفتش يتمتع «بذهبْ الحساسية[٣] ولكنه لا يملك الصرافة[٤] الصغيرة» . ليس بمقدوره أن يعزز عرض الحب الذى به رمى نفسه أولا عند قدميها ليقسم أن «سعادته ستكون فى تحقيق جميع رغائبها» . ان قوة مشاعره اظهرتها ، ولكنها لم تكن طبيعية فيه ، وعلى الرغم من مهارة صوفيا نيكولا يفنا فانها لم تستطيع ادراك هذا . ان التناقض بين تصريحه وطبيعته الحقيقة العادية أثبت ــ كما يقول المؤلف ، بقوة تعدل قوة الكاتبة جين أوستن لو أنها كانت قد فعلت ذلك - أنه لا يستطيع أن يكفل سعادة امرأة «. ولكن (الحب كان إحدى العواطف التى تحكم معبودته وشغلها الشاغل وعلى الرغم من أنها لم تفطن اليه ، فقد ساعدها فى اتخاذ قراراتها» . إنها عمية عن قصوره العاطفى ، لأنها تشعر بأنها تستطيع أن تشكله كما تشاء .

إنها على خطأ . فعلى الرغم من أنه يرغب فى إرضائها فى كل شىء فإن نزعة طبيعته لا يمكن تغييرها .

كان رجلاً عاجزاً عن تقدير إظهار المشاعر حق قدرها وعن التعاطف معه ، مهما يكن السبب الذى صدر عنه ، وهكذا أفزعته قوة إخلاص زوجته . كان يرهبها - كما كانت ترهبه - نوبات غضب أبيه العاصفة . إن المشاعر المفرطة تترك دائماً أثراً كريها فى الناس الهادئيين الذين لم تهتج عواطفهم : فهم لا يستطعون التعرف على مثل هذه الحالة العقلية ، ويعتبرونها ضرباً من حالة مرضية يتعرض لها الناس فى وقت ما من حياتهم . . . . . أنهم يخافون الناس بمثل هذه الحساسيـة البالغـة . والخوف مميت للحب ، حتى حب الـطفل لوالديه . وفيما يتعلق بالتفاهم المتبادل والتعاطف ، فإن العلاقات بين أليكسى ستبيانتش وزوجه ، تضاءلت شيئاً فشيئاً بدلاً من أن تتقارب وتقوى ، كما كان من المتوقع . وقد يبدو هذا غريباً ، ولكنه ما يحدث على هذا النحو فى الحياة .

---

(١) الأهمية

(٢) الخطير : الجلل ، الكثير الاحداث .

(٣) رقة الشعور

(٤) فكة النقود .

وهذا ما يحدث ، ولكن من النادر ندرة خارقة للعادة أن يحول كاتب مثل هذه الصلة إلى عمل فني . أن تعاطف أسكاكوف وانعزاله كاملان . وسرعان ما تتحقق صوفيا نيكولا ييفنا - من أن زوجها مستعد لأن يموت من أجلها - «من أنه لا ينبغى لها أن تطالبه بمالاً يستطيع أن يعطيه» . ولكن هذا لا يشكل خلافاً . فهى لا تستطيع أن تكف عن طلب «رعاية حنون مخلصة» ، وزوجها - حتى بعد أن أصبح على علم بزوجته وبدأ يفهم مطالبها - لا يستطيع أن يحمل نفسه على إرضائها . إن طبيعتها الحارة ، وتوقها إلى عاطفية متبادلة ، يدفعان بها إلى أسترضاء زوجها فى حنان غامر منها بعد مشاحنة لم يكد زوجها يشعر بها ، وهو يجد فى التجديدات التى تدخلها على الحب إحباطاً له ، مثل هذا الذى يسببه لومها . وعند كثيرين من الروائيين ، مثل ديكنز ، يشكل هذا مادة لكوميديا الشخصية ، التى ترى من الخارج ، أن فن أسكاكوف يعطيها حسن دعابة أكثر صدقا وأشد تأثيراً .

لقد ذكرت الصورة القلمية التى دبجتها براعة أسكاكوف للزواج لأنها نظير للعلاقة الزوجية فى «سعادة الأسرة» . إنها أكثر اعتدالاً من صورة تولوستوى ، ليست مرتبطة بنوع[1] أدبى ، وتعنى بالناس الحقيقين لا الأفتراضيين ، وهى تتنبأ بصورة رائعة بالقوة والمنهج الذى كان على تولوستوى أن يعرضه فى رواياته العظيمة . والحق أننا نكاد نستطيع القول بأن العلاقة بين آنا وفرونسكى - والتشابه أكثر وضوحاً أيضا فى المسودات الباكرة - تكون تماثلاً مأسوياً للصلة بين الزوجين اللذين صورهما أسكاكوف . أن أسكاكوف نفسه كان قد حاول وأنتج أعمالاً كثيرة مصطنعة على الأنماط الأوربية قبل تأثير جوجول - كما رأينا فى الفصل الأول - أظهرت له موضوعه الحقيقى - كان «سعادة الأسرة أيضاً شيئاً ما يشبه الطريق المسدود عند تولوستوى . فمثل أسكاكوف لم يكن فى حاجة إلى المستقبل ولكن إلى الماضى - ماضيه وماضى أسرته وماضى روسيا لكى ينمى ويطور سجيته القصصية .

(١) نوع أدبى كالرواية والمسرحية والمقالة . . . . الخ .

الفصــل العاشر

تراث تولوستوى . دكتور زيفاجو

مدونة أخرى ، وأخيرة . . . . . .

بوشكن ، بوريس جودنوف

وانطلقوا بغير أنقطاع ، ينشدون « الذكرى الخالدة » .

الدكتور زيفاجو

عمل أدبى حقيقى ، يقول فيه المؤلف ما يشعر بأنه يجب عليه أن يقوله لأنه يحب ما يتكلم عنه . . .

تولوستوى ، ما الفن ؟

إن اختبارا من لون ما للأدب العظيم هو معرفة كيفية استخدامه للماضى وكيف يعمل على الانتساب إليه . وتولوستوى من بين جميع المؤلفين - باستثناء شكسبير - أكثرهم سهولة وشمولاً فى اتسامه وولعه بالأحداث الماضية والتأمل فيهـا . وكلما زاد تفكير الإنسـان فى مقومات «التولوستوية» ، زاد ظهورها على أنها محتواة فى مجال الزمن الهائل الـذى نحمله باستمرار إلى الأمام ، إلى المستقبل ، بواسطته .

هذا الزمن لا صلة له بتاريخ حياته الخاصة . ونحن سعداء الحظ إذ نعرف القليل جداً عن شكسبير : أما عن تولوستوى فأننا نعرف قدراً أعظم بكثير . كان تشيكوف يعجب من حقيقة أن هنا كان أعظم الكتاب الروس يتحدث ولم يكن هناك أحد يدون ! كم كان الأمر مختلفاً مع جوته ، الذى حفظ من الفساد فى صحائف أيكرمان ومائة أخرين غيره ، والحق أن قدرا أكثر مما قد حقق تشيكوف قد حظى بالتدوين وعلى الرغم من أن الكثير منه يلقى ضوءاً على الموقف وينير السبيل ، فنحن نستطيع الاستغناء عنه بحق ، فإن روس القرن التاسع عشر العظام كانت لهم موهبة التعرف على ما يمكن الاستغناء عنه . وقد قال بوشكن (الذى أحرق صحائفة الخاصة) أنه سر لأن مذكرات «بايرون كانت قد دمرت . فكون

الأنسان يعيش ويكتب سيرته الذاتية كما فعل الروسيون وكأن هذا خطة أسرية شائعة ، شيء : وكونه يكتب ملاحظاته عنها ، حتى يمتدح الخلف الكاتب وينصفه ، شيء آخر . أنها تطرح على بساط البحث موضوع الصداقة الذى نوقش طويلاً ، ذلك البعبع[1] للمفسر نفسه بنفسه ، الموضوع الذى لا يخطر لنا ببال أبداً حتى ونحن نقرأ بوشكن وتولوستوى .

فلا يوجد رجال من نمط روسو فى روسيا القرن التاسع عشر ، ولا مؤرخون للنفس . وبدلاً من ذلك ، فأنهم يعيشون ويكتبون عن تاريخهم ، فلا هم يحولونه إلى «الماضى» - إلى نوع من الترست[2] القومى - كما فعل سكوت وأتباعه فى إنجلترا ، ولا هم يحولونه إلى أداة للسياسة والأعلان كما يفعل الكتاب السوفيت حتى الآن . أنهم يرون أنفسهم بوضوح خارق للمألوف ، ومع ذلك ففى داخل الأسرة الروسية لم يمكن أن توجد سخرية لأنه لم يكن يوجد فيها أنسلاخ[3] . أن سخرية تولوستوى ، وتغريبها الأمور[4] ، وسيلة لمعالجة الأشياء التى تكون هزلاً وحماقة خارج الأسرة . ويتساءل بوشكن فى خطاب له : «أين علنى أجد الهجاء ؟» . «لا توجد إشارة إليه فى «أفيجينى أونيجين» . . . . السد الذى أقمته سوف يتقوض إذا ما لمسته «ويقول بوشكن» أن بايرون هجاء حقيقى ، بلا شك ، لأنه لا يقيم مثل هذا «السد» هذا الدمج العاطفى للأنسان فى الأسرة القومية[5] دمجاً ينشأ عنه أرتباط وثيق . فالتيكوف[6] - شتتشيدرين فى «أسرة جولوفليوف» وجونتشاروف[7] فى «آوبلوموف» ، قد بدآ كلاهما روايتهما بقصد هجائى ، ولكن كما حدث فى قصة تشيكوف القصيرة «العزيزة» - كما يقول تولوستوى - ، فإن بطلى الروايتين كليهما - جودوشكا الذى لا يصح ذكره وأبلوموف المحزن - ينتهيان كما هو معروف عن بقية أعضاء الأسرة وكما أحبوا بالطبع . أن واحدة من المناسبات النادرة - حينما يكون آوبلوموف قلقاً وساخطاً - هى مقارنة خادمه للطريقة التى تعيش بها بطريقة «الناس الآخرين» .

---

(١) مصدر قلق او ذعر

(٢) اتحاد احتكارى بين عدد من الشركات للحد من المنافسة .

(٣) الانسلاخ (عاطفياً بخاصة) الانفصال عن ، او للانتهاء إلى ، او عدم الارتباط أو الاتحاد بشيء .

(٤) جعل الامور غريبة .

(٥) انه لذو معنى ومغزى ، ان هنرى جميس قد اعترف بأن روح تورجنيف الذى اصبح غربى السمة والثقافة «ليست مطهرة تماما من الهجاء .»

(٦) ميخائيل أ . سالتيكوف شتشيدرين (١٨٢٦ - ٨٩) و «اسرة جولوفيلوف» واحدة من اعظم الروايات فى الأدب الروسى وأقواها - وفيها يوجه المؤلف اهتمامه إلى الاضمحلال الأدبى فى هذه الأسرة الذى يبرزه عاريا عن كل شيء . (المترجم) .

(٧) احد عمد الرواية الروسية . له اعمال كثيرة وتحفته «أوبلوموف» نشرت فى مجلة «حوليات الوطن» عام ١٨٥٩ . تتبع خطى جوجول الواقعى ، وجارى طبيعة بوشكن الهادئة فأضحى واحدا ممن ملكوا ناصية التفاصيل الخارجية الصغيرة . وبقيت سمعته ذائعة بسبب هذه الرواية .

إن صيغة الفعل الماضى الناقص الروسى تصف ما يكون جارياً فى الحدوث ، ونحن نشعر بهذه النزعة فى استمرار حدوث الفعل وعدم تمامه (كما أسمتهاجين هاريسون) فى الرواية الروسية حينما يكون تولوستوى أو أسكاكوف يتحدثان عن أبويهما وأجدادهما - سواء كانوا حقيقيين أم مفرغين فى قالب روائى - وكأنهم مازالوا أحياء ، وهذا يتابين مع التقليد الاستعادى[1] لرواية الأسرة الإنجليزية - «منذ ثلاثين سنة مضت ، أيها القارىء ، حينما تبدأ هذه الرواية ، ألخ . ألخ» . الأمر الذى يضع الكاتب خارج موضوعه ومع ذلك يجيز له الانحراف عن الشكل أو القاعدة لما يحدثه ذلك من أثر مستحب فى نفس القارىء ، بنظرة رقيقة متروية أكثر مما يتاح للكاتب باستعماله صيغة الفعل المضارع . وفى الروايات الأسرية الأحدث عهداً ترى الأسرة من الخارج : الهاربون والابن أو الابنة العاقة ، الذين يكون أنفصالهم وعقوقهم محتوى فى النهاية فى حقيقة أنهم يقومون بالكتابة عن الأسرة كما هى . «دون أن تطلب[2] منى خدمة . . . .» أنظر إلى ما قد حررت نفسى منه . ولكن تاريخ الأسرة يجب أن يفهم على أساس الداخل ، وأن الذكاء والفن الملتزمين يجب ألا يظهرا بمظهر الخالق نفسه والمختزن نفسه . إن ذكاء تولوستوى أو أسكاكوف التحليلى لا يخطر ببالنا ، بوصفه قاصراً عليهما ولكن كجزء مما يصف[3] ، وجزء من الفطنة الكامنة المشاعة فى الحياة الواقعية قد يكشف عن نفسه كحيوية[4] وعمل فحسب . وهناك تعليق ينورنا فى هذا الجانب من حياة الأسر فى إحدى روايات أنتونى باول[5] .

إن الأشخاص الذين يولدون فى مثل هذه الدنيا غالباً مايكسبون إدراكاً غير وجدانى بالسلوك الأنسانى ، إدراكاً يسمو فى بعض الأحيان على إدراك الأشخاص الأكثر اتساماً بالتبصر أو بالتفهم العاطف الظاهرى ، الذين لا تتسأوق عقولهم بالمزاملة المبكرة لتبادل الآراء المستمر فى نظام أجتماعى قديم متماسك .

إنه لمن المؤكد أن ضرباً من الأدراك غير المتعمد أو المقصود ، الذى يبدو أنهم لم يهتموا بتدوينه عن أنفسهم ، يميز كتاب الأسرة الروسيين .

---

(١) المتسم باستعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها .
(٢) وردت باللاتينية فى النص Non Servian
(٣) تعود على الذكاء التحليلى .
(٤) المقصود بالعمل سلسلة الاحداث التى تشكل الأثر الأدبى .
(٥) باول ، انتونى دايموك (٢١ ديسمبر ١٩٠٥ -) : كاتب روائى ، ولد فى لندن وتعلم فى ايتون وكلية بوليول ، اكسفورد . كانت روايته الأولى «رجال الأصيل» (١٩٣١) ثم توالت مؤلفاته ، ويستمر فى انتاجه حتى الوقت الحاضر .

إن العامل الملهم للتاريخ والأسرة فى الوقت المناسب ، الذى يعتمد عليه الكتاب الروس سرعان ما تبدد ، ومعه «التولوستوية» المتاحة لجيل الكتاب الأصغر سنا ، وأن أنواع الأعمال النثرية الروسية العظيمة للقرن التاسع عشر - كما يقول تولوستوى - خاصة بها تماماً ، ولكن بنهاية القرن أصبح الأوربيون يعترفون بالأدب الروسى على أساس متبادل . إن الحطبة[1] الخلفية للأدب الأوربى قد توافرت ، والتكافؤ قد تحقق وأصبح لكل نوع من الرواية الأوربية أو القصيدة نظيره[2] فى روسيا . وبعد أن لحق الكتاب الروسيون بالتاريخ وجدوا أنه لم يعد فى متناولهم . وعلى الرغم من أنه رائع وجائش كما يمكن أن يكون ، فان الشعر والنثر الروسيين فى ثلاثة عقود[3] من الزمان سبقت الثورة كانا يتسمان بجو الألفة لها ، وأن جميع التقنيات الجديدة للغرب تستعمل ، غالباً ، بحال أكثر إثارة وأعظم حماسة ، ولكن شيئاً واحدا كان مختلفاً ، على كل حال ، فإن عملاق العصر الذهبى كان مازال موجوداً هناك ، تقريباً كان شكسبير قد بقى على قيد الحياة ليقرأ كارليل[4] ، وسوينبرن[5] ، وشو . ويذكر تولوستوى فى كتابه «ما الفن ؟» كبلنج مرتين - الذى كان يتحمس له الرجال الجدد من مثل جوميليف وكوبرين - ويذكره بالازدراء الذى نتوقعه ، ولكن ما يبدو فذا غريبا هو أن مؤلف «عفريت يووك هيل»[6] لابد أنه كان معروفاً لمؤلف «الحرب والسلام» لأنه أستشهد بقصيدة من نظم الكونت روبرت مونتسكيو - شارلس بروست - كمثال على أنحطاط الشعر الحديث .

إن وجوده المستمر على مسرح الاحداث نفسه قد منع من بعض النواحى احتمال التعلم منه . أن آرتسيباشيف فى رواية «سانين» يستخدم شيئاً مما فى «البعث» من تقنية ، وأن أندرييف يجعل البساطة التامة فى القصص المتأخرة خشنة إذ أبرز الانحراف الذى فرض مغزاها بالقوة ولكن دستويفكى يعانى نوعا من عملية الأبتذال نفسها . وفى رواية

---

(١) حطبة ضخمة توضع فى مؤخرة نار الموقد حتى تتواصل باستمرار .

(٢) شىء يشبه غيره شبها شديدا .

(٣) العقد عشر سنوات .

(٤) توماس كارليل (١٧٩٥ - ١٨٨١) كاتب ومؤرخ انجليزى من أهم اعماله «الثورة الفرنسية» ، «خطابات وخطب كرمول» ، «فردريك الثانى» .

(٥) سوينبرن - الجونون شارلس (١٨٣٧ - ١٩٠٩) موسيقى ومصور وشاعر نجح فى محاكاة الأوزان الشعرية ، لا الأنجليزية وحدها ولكن اللاتينية والأغريقية والفرنسية ، وبهذه الموهبة تفوق على كل الشعراء الغنائيين .

(٦) تأليف راديارد كبلنج .

سولوجوب[1] ، التى تحمل عن جدارة اسم «الشيطان الصغير» ، تهبط انحلالاته[2] إلى تفاهة كلية وحقد دون قياس أو وظيفة ، وتقدم البراءة بإثارة جنسية خفية تحاكى ساخرة مصدرها . إن قصة آندرييف «فى الضباب» تحاكى الهجاس الجنسى فى رواية «الشيطان» وسوناته كرويتسر بطريقة مشابهة . أن صور التقليد الزائفة ، والصفات الغريبة التى تظهر فيها تسترعى الانتباه ، هذه الأعمال أحدثت الآن على الرغم من هذا - نفس التأثير فى الجمهور الروسى القارىء ، الذى أحدثه أسلافهم العظام فيهم .

إن العلاقة بين قصص تشكيوف وقصص تولوستوى أعقد وأمتع ، وإن قصة تشكيوف «حياتى» هى قصة كاتب من طراز تولوستوى وعلى غراره وفيها يصف تشكيوف - ببساطة تحمل الأقتناع الكلى - وحشة من يتخذ موقفاً خارج المجتمع بدلا من أن يعمل فى داخله وبواسطته ، إنه يلمع إلى أن البحث عن الحق يكون فى النهاية أقل أهمية من الحاجة إلى أن يؤدى الأنسان واجبه ويشق طريقه فى الحياة . ولا توجد إشارة نقد لفكرة تولوستوى فى القصة ولكنها واحدة من أحسن المخاوف الخيالية من الفجوة بين تلك الآراء والعالم كما هو . أنه مما يوحيه لنا تولوستوى إيحاء أصيلا ، إزاء الموقف الذى ظن فيه تشيكوف نفسه فى وعى تولوتسوى وأغرق فيه طابعه الشخصى .

إن ما هية هذا الطابع عادة ، وكيف يختلف عن طابع تولوستوى ، يمكن رؤ يتها فى التباين بين قصة تشيكوف «نؤوم» وقصة تولوستوى ، التى تباريها قصرا وبساطة «اليوشاجورشاك» والتى يحتمل أنه كتبها - بعد سنوات عدة - فى أثناء وجود قصة تشيكوف فى ذهنه . إن الفتاة الخادم الصغيرة فى قصة «نؤوم» التى تكره على الكدح طوال اليوم ، والتى يظن إنها تهزهز الطفل فى الليل ، تقتله فى النهاية حتى تستطيع أن ترقد وتنام . إنها قصة تحليلة رصينة هادئة : إن تشيكوف لا يخلق شخصية الفتاة الصغيرة كما يخلق تولوتسوى شخصية الكادحة الفلاحة «اليوشاجورشاك» ، وبهذه لا تتوافر لنا وسائل معرفة ما إذا كان قتل الطفل شيئاً ممكنا أن تفعله الخادم أولاً - أن الفعلة متصلة بموقفها لا بنفسها . أن تشيكوف هو الطبيب المكرس نفسه ، الذى يستدعى إلى القصة وكأنه يدعى لعيادة مريض .

---

(١) فيدور .ك . سولوجوب (١٨٦٣ - ١٩٢٧) وأسمه الحقيقى تيترنيكوف . هو أنبغ الروس المنحلين قاطبة عكف على الأشتغال بالغيبيات والغوامض أو على الأصح بالدين المعكوس . من أهم أعماله العفريت الصغير (ميلكى بسى) التى ظهرت فى عام ١٩٠٧ ، ومجموعة من الروايات تحمل عنواناً «الأسطورة» شاملاً الأسطورة فى دور الخلق» (تفور بالبجندا) والجزء الأول منها «سحر الموتى» (نافبى شادى) يفيض بكل أنواع أشباح الموت . «الرواية الروسية» تأليف يانكو لافرين .

(٢) الانحلال الفكرى أو الخلقى .

إن تولوستوى فى تكوين قصة «اليوشاجورشاك» ، وفى تعليقاته على قصة «العزيزة» يكشف عن الفارق بين موهبته القصصية وموهبة تشيكوف . أن تولوستوى كان رجلاً منقسماً على نفسه ، وجميع تعليقاته الأكثر نقداً وبحثاً تأخذ هذا الانقسام فى الفنان بداهة ، وهذا هو السبب الذى من أجله يفترض أن تشكيوف فى قصة «العزيزة» بدأ بعمل شىء بعينه ثم عمل شيئاً آخر . فلو أن تولوستوى نفسه كان قد كتب هذه القصة لكان من المحتمل جداً أن يحدث هذا ، ولكن تشيكوف على الرغم من كونه منطقياً وحساساً وصريحاً - وأكثر المؤلفين براعة - يعتبر شخوصه مرضى تحت رعايته أكثر منهم أناساً يستكشفهم ويعرفهم . أنه لامنتم أكثر من تولوستوى إلى حد بعيد .

إن تولوستوى حينما يكتب عن الحرب يمكن محاكاته لأنه هو نفسه كان قد اقتبس منهجاً هنا من ستندال ، منهجاً اتخذه هيمنجواى وآخرون من جديد - من بينهم اسحاق بابل . إن هيمنجواى وبابل كليهما يفسدان المنهج بالطرب المتميز بمظهر الجدية الحذر أو الاستقلال فى الرأى الهادىء الذى به يستخدمانه ، مثل صبية صغار يلمحون بأنهم قد رأوا أشياء فى سقيفة[1] الحطب شرا مما رأى فى أى صبية صغار آخرين . وباستثناء هذا فإن الحجم البانورامى[2] لرواية «الحرب والسلام» ، بفصولها القصيرة والمصائر المتداخلة والأسرات ، كان - وهو الآن - النموذج لروايات روسية لا تعد عن الحربين والحرب الأهلية . إن الممارسين للواقعية الاشتراكية قد وحدوا تقنية[3] تولوستوى بوضعها على مقياس معين . «ويلاحظ البروفسور[4] جيفورد قائلاً : » ولكن ما يستمدونه من أسلافهم العظام لا يؤثر إلا فى السطح . »

ربما يبدو الأداء مشابها ، ولكنك لا تستطيع أن تكون على صلة حية بالماضى ما لم ترتبط به بغير تحفظ . . . إن الروائيين السوفيت لا يعرضون افتراضهاتهم للخطر حينما يلوذون ببوشكن وتولوستوى .

إن هذا - بالتأكيد - هو السبب فى عطل هذه الروايات من الحياة . ونحن نبحث عبثا عن أية آثار لعملية تولوستوى الأكثر أهمية ان لم تكن الأكثر اعترافا بها[1] - التدمير الذى تنزله المادة التى يستخدمها المؤلف والشخصيات التى يخلقها بالموقف الأيديولوجى الذى منه ينطلق . ومهما كانت رؤية المؤلف الروسى واسعة فهو لا يستطيع فحصها «باهتمام كبير» لأنه يعرف مسبقا ما هو كائن قبل أن يشرع فى الكتابة .

---

(١) سقيفه يخزن فيها الحطب .

(٢) الشامل الرؤية .

(٣) أسلوب أو طريقة معالجة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب .

(٤) «الرواية فى روسيا» تأليف بروفيسور هنرى جيفورد .

والروائيون السوفيت – حتى ولو كانوا لا يعبثون – يستطيعون أن يروا ويصفوا الأشياء الطبيعة بشىء ما من دقة ورقة تولوستوى ، وتورجنيف يشبه إلى حد ما ما استمر مؤلفو العصور الوسطى فى رسم خطوطه الكبرى فى تفصيلات الحديقة والوردة ، شعراء القرن الثامن عشر فى تفصيلات الحدائق العامة والمنازل والرحلات وتوجد فجوة عجيبة بين هذه الدقة الوصفية المثقلة بالتفاصيل غير اللازمة – أو تكاد تكون – والـذوق السياسى غـير المقصود لرسم الشخوص وسرد القصص . إن شوخولوف فى رواياته يصف السماء التى تعلو اللوحة الثورية بدقة بالغة ، رذاذ يجعل الرمل الجاف بين الروافد [1] يبدو كوجه ظهرت عليه ندبات مرض الجدرى . وطلقات البنادق تسمع كصوت تفتح قرون ثمار شجر السنط . ولكن بالإضافة إلى هذه الدلائل للعين الباصرة والأذن الحساسة تتوافر لنا فقرات من التفاهة الكاملة . «استولى رفاقهم على بنادقهم وخرطوشاتهم : إن الموتى لايحتاجون إلى السلاح «حتى المراسل الحربى كان يعزف عن كتابة الجزء الثانى من هذه الجملة ، الذى هو أبعد ما يكون عن البسائط الملحمية للوصف التولوستوى . إنه منمق[2] بدون معنى ، بالبيان الذى تسرب إليه من السياسة .

ومن الواضح جدا أن رواية الدكتور زيفاجو لاتجرى على سنن تولوستوى ، فإنها بما هى عليه من صور بلاغية متقنة وتوافقات ، وبعملها المركب المفصل بنجاح وقوة (لاحداث النتائج المرجوة وإبرازها) للأشباه والنظائر فى الطقوس الـدينية المسيحيـة والميثولـوجيا[3] تظهرها فى بادىء الأمر كرواية من العصر الرمزى تماما ، عصر بلوك وبيلى اللذين صادقهما باسترناك فى شبابه . ولو كان باسترناك قد كتب مثل هذا الكتاب فى مثل ذلك الوقت وقبل عام ١٩١٤ لكانت بحق رواية رمزية فذة ولأنه يبدو أن التاريخ يسيطر عليه أكثر مما هو يسيطر على التاريخ ، فان روايته تتجاوز الحدود المتوقعة للرواية «الشعرية» وتحقق له منزلة تاريخية حقيقية لا إرادية . ولما كان تولوستوى لم يختر فترته ولم يتقدم حينما حاول ذلك – بتاريخ بطرس الأكبر والديسمبريين – لهذا نمت رؤيا باسترناك للتاريخ فى داخله كضرورة . إن الدكتور زيفاجو يشعر بأن دورا عظيما رهيبا قد فرض عليه ، وأما بالنسبة لخالقه فقد كان دوراتولوستويا – تقديم بطل ، مثل بيير الذى يقدمه تولوستوى ومن خلاله يمكن فهم حقبة ذات أهمية وغير مألوفة بالنسبة إلى كل ماهو باق وثمين فى الحياة .

---

(١) واحدتها رافدة وهى عارضة خشبية أو معدنية ثقيلة تتخذ أساسا لخط السكة الحديدية أو دعامة له (الفلنكات فى العامية)

(٢) متكلف أو محتفل بالاسلوب على حساب الفكرة .

(٣) علم الأساطير .

هل نشعر – كما تطلب تولوستوى – بأننا نسلم بحق مطلق فى رواية باسترناك ، بأننا «عرفنا الشىء من قبل ولكننا لم نستطيع التعبير عنه ، ربما كان هذا غير صحيح . إن زيفاجو[1] شاعر ، والسواد الأعظم منا ليسوا شعراء فكيف اذن تصبح تجربة زيفاجو شاملة بالنسبة لنا ، شاملة مثل صلات تولوستوى لكل شخصين متزوجين ، وصلات الآباء بالأبناء والأبناء بالآباء ، والرجال باخوانهم المواطنين . . . . وبالوطن ؟ إن إجابة باسترناك هى أنه فى وقت الكتابة يصبح الشاعر (كل شخص) ، ممثل الحق الانسانى الخالد ، ونحن لا نستطيع سوى أن نشعر بهذا حينما نتحقق – من خلال زيفاجو – من هذا الحق فى أنفسنا . إن باسترناك فى الواقع يصنع أكثر المشابهات المسيحية وضوحا بين زيفاجو والمسيح فينا ، بين بستان[2] جشيمانى[3] – الكون بما رحب لم يكن آهلا بالسكان ، والبستان وحده كان مكانا للحياة – واعتقاد الشاعر أنه المخلص بما هو أصدق حقيقة على الأرض . وفى قصيدة زيفاجو[4] – وهى أكثر قصائده أثارة للمشاعر ، «بستان جشيمانى» التى نقتبس منها ذلك الشاهد[5] – يقول المسيح لتلاميذه (لحوارييه) إن الله أعطاكم إن تعيشوا إلى جانبى فى هذه الفترة من الزمان «وهكذا يكون زيفاجو واثقا من دوره بأن صداقتهم له هى – كما يشعر أحيانا – الشىء الوحيد الذى ستبقى ذكراه عند أصدقائه السياسين .

إنه لمعيار للقوة الاستثنائية لرواية باسترناك أننا نشرع فى قبول هذه الأثرة المذهلة – التى تصل كما يشعر البعض ، حتى الى حد التجديف على الله ، أو وصفه بأنه أثر محب لذاته بدون تسلية أو كراهية ولكن بلون من الخشوع المشترك وعلى الرغم مما قد حدث لروسيا ، وعلى الرغم من التجريد السياسى[6] والنظرية الصارمة فإن لانتماء الشاعر – الذى كان يبدو فى الأيام الخوالى مجرد أمر تقضى به الأفضلية الجمالية – يمكن أن يصبح طريقا الى الخلاص[7] وزيفاجو ، بواسطة أن يكون نفسه ، وبإصراره على تقديسه الفرد ، يتحمل

---

(١) بطل الرواية التى تحمل اسمه من تأليف باسترناك .

(٢) بعد العشاء الأخير مع التلاميذ ذهب المسيح إلى هذا المكان ليصلى قبل أن يسلم نفسه إلى اليهود (المترجم)

(٣) ان القصيدة مثل مثير للخشية والاعجاب ، وللحياة المتواصلة والالهام فى الشعر الروسى ، وللغة الانجيل الروسى . فهى تقوم على القوة السرمدية نفسها هنا كما هى فى شعر بوشكن (النبى) وفى اعترافات تولوستوى .

(٤) هذا الاسم الروسى يكتب فى العربية زيفاجو او جنيفاجو .

(٥) جملة أو فقرة أو بيانات شعرية مقتبسة على سبيل الاستشهاد .

(٦) الجانب النظرى .

(٧) الخلاص من الخطيئة .

عبء دور المخلص وفى كل مرة حين كتب ييتس :

أعتقد أنه الأفضل فى أحوال مثل هذه .

أن يصمت فم الشاعر ، لأننا فى الحق .
ليست لنا قدرة حتى نرد السياسى إلى وضع صحيح .

إن زيفاجو يجب أن يوضح «اللهب الشبيه بالجوهرة الصلد للتجربة الشخصية بوصفه نور العالم . ففى قصيدته المسماة « الاثنى عشر » تخيل بلوك صديق باسترنـاك المسيح فى طليعة الثورة ، وهو يقود اثنى عشر حارسا حمرا ، هم حواريوه ، فى شوارع بتروغراد . ان قصيدة «الاثنى عشر» قصيدة فعالة أكثر منها مثيرة للعواطف أو مقنعة . ان مفهوم باسترناك عن المسيح وجمجمة[1] زيفاجو ، قد يكون ذاتيـا[2] ورمزيـا كمفهوم بلوك ، ولكن فيـه احساسا بالتاريخ أعمق وأكثر ابتكـارا الى حد بعيـد . فإن مسيـح بلوك ليس مصطبغـا بالصبغة الذاتية فحسب ولكنه جعل عصريا فضوليا ، إن شخصية مسيح باسترناك تبين بقاء وبعث الحياة التى فى خارج الحركات السياسية . إن زيفاجو ليس ضد الثورة - إنه لأبعد ما يكون عن ذلك - ولكنه يجب أن يدخل غيابة القبر ثم يقوم من بين الأموات بسبب الموت الذى تجىء[3] به

إنه لعسير أن نقول ماذا كان يحتمل أن يظنه تولوستوى فى منهج واتجاه رمزية باسترناك ربما كان قد كرهها[4] لأسباب سوف أعود اليها - ولكن توكيد زيفاجو واقتناعه الداخلى يشبهان توكيد واقتناع الرجل العجوز على الرمث[5] (الطوف) فى روايـة «البعث» الذى يقول : « لاأصدق أحدا . . . لاأحد الانفسى » ان إحساس تولوستوى بالتاريخ فى خلقه الخيال الإنسانى ومده بأسباب البقاء ليشبه تماما إحساس باسترناك به فكلاهما يرى التاريخ بوصفه السكون ، لا فى الماضى ولا فى المستقبل ومكانا ثابتا للروح الانسانية التى يجرى فيها تيار الأحداث وهذا هو المعنى الذى ينقل إلى القارىء بصورة تحـرك المشاعـر فى الأبيات

---

(١) الجمجمة أو الجلجثة هى الموضع الذى صلب فيه المسيح .
(٢) الذاتى الشخصى وعكسه الموضوعى .
(٣) الثورة .
(٤) الرمزية .
(٥) خشب يشد بعضه إلى بعض ويركب فى البحر .

الاخيرة من قصيدة . «جشيماني» حين يقول المسيح :

في اليوم الثالث سأنهض ثانية ، وسوف
تقبل الأجيال القادمة إلى ، من قلب .
الظلمات ، كقافلة من الزوارق تقبل على .
مجرى نهر . . . . وسوف أدينهم[1] .

إن رمزية قصيدة «بستان جشيماني ليست جزءا من رواية «الدكتور زيفاجو» ومجال الكتاب لايتقيد بها ، وإنى لست واثقا حقا من أننا نفقد قدرا عظيما - أكثر مما نفقد في «يوليسيس»[2] - من اللاوعى عن مدى تعقيد وكثرة صور الدالات[3] الرمزية . ففى اعتبار من الاعتبارات أنها تضعف دون ريب حقيقتها الكلية ونستطيع أن نتقبل وعى زيفاجو المطرد النمو لقياس تمثيل رائع فى دوره الخلاق فى ذلك الوقت ، ومانزال نفكر فيه بوصفه بشرا عاديا قد بدانا نعرفه ونحبه ، وحينما نسلم جدلا بدور متشابه بوصفه الحقيقة الكاملة عن خليلته ، لارا وشخصيات أخرى فاننا نشعر بالنقص ، إذ ليست لهم حياة جوهرية ، ولاشخصية حقيقية : إن إحساسنا بهم هو مدى أهميتهم عند زيفاجو فحسب - إذلا سبيل إلى القول بمدى أهميتهم عند أنفسهم . أن تركازية[4] تولوستوى ترغب فى أن تشمل تركازية الناس الآخرين إن تركازية باسترناك لاتريد إلا أن تعطيهم أدوارهم فى دراما رمزية ، لأن الكاتب الرمزى لا يستطيع أن يكون له استثناء من الإخفاق فى الهدف أو التحول اللاارداى النفاذ البصيرة من النوع الذى كان تولوستوى قد احبه ، كما قد رأينا .

إن تولستوى كاد أن يفقد صبره مع التقنية الحديثة لاختيار الأدوار وتوزيعها فى الحياة ، ومن المحتمل أنه كان قد اعتبرها ذريعة اجتماعية لمجتمع مجهول غير متميز لم تعد فيه وحدة الشخصية اللاواعية الحقيقية - الأسرة - تؤخذ بعين الاعتبار كثيرا ومماينير لنا السبيل أن نقارن الأدوار التى يقوم بهابيير فى رواية «الحرب والسلام» - الحوارى المستنير ومنقذ وطنه من نابليون الخ - بأدوار شخصيات الرواية فى «الدكتور زيفاجو» . إن أدوار بيير هزلية إلى درجة الإمتاع . إنه يكتسب «حقيقته» دون أن يعرفها فى الأسرة وهى هدف رواية «الحرب والسلام» اما فى عالم الرواية «الدكتور زيفاجو» فقد تفككت الأسرة كل التفكك وأصبحت

---

(١) رجعنا إلى نص القصيدة واقتبسنا هذه السطور بحيث تبدو وحدة كاملة فى معناها ومبناها .
(٢) تاليف جميس جويس .
(٣) المؤشرات .
(٤) تفعال من ركز + ى وهى التركيز على الفرد والعناية به لا بالمجتمع = الأنانية أو الانوية .

شخصياتها لاتستطيع - سوى أن تجد أنفسها ومعانيها فى نمط الطبيعة العتيق - الميثولوجيا والأسطورة - كأشخاص ضالين أو نساء عاقلات يهوذات[1] أو آمجدليات[2] أرواح تسكن الغاب ، ونساك فى البلدة . ايجدون أنفسهم ؟ - لايكادون . إن الأدوار يـوجدهـا لهم المؤلف بينما فى تولوستوى لم يبد أنهم كذلك . إن منهج الدكتور جيفاجو مؤ يد - فى صراحة - لمبدأ إخضاع الفرد وحقوقه إخضاعا كاملا لمصلحة الدولة ، كأن تفكك الأسرة يعنى نهاية التبادل الغريزى للحرية الشخصية ، فى الفن ليس أقل منه فى الحياة .

ولكن إذا ا ماكنا فى بعض الأحيان نشعر بهذا فيما يتعلق بالمنهج فنحن لانشعر به فيما يخص اللغة . وباستثناء الرموز فإن الوصف يعنى هنا منح الحرية كما لايعنى فى أية روايات روسية أخرى ، منذ عهد الثورة . إن محاولات باسترناك تسمية كل شىء باسمه الصحيح ، ليعين هوية كل كائن حى ، بدون الإشارة إلى الأسلوب الذى يجب أن يمده باسباب البقاء على حقيقته ، بصلابته وقوته على الإقناع بأن ما يقول أنـه موجـود هو مـوجود وأن مـا ليس موجودا ، ليس موجودا إن جوهر الرواية كله وصفتها المميزة حية دونْ ادعاء أوزيف بهذه الطريقة ، وعلى الرغم من أن الشخصيات لاتستطيع أن تحيا خارج هدف المؤلف يبدو أن حرارة المشاعر والتلاعب بألفاظ اللغة لاتتأثر به . إن كل صفحة فى الكتاب تكشف عن هذا ويستطيع المرء أن يقتبس منها مايشاء عشوائيا .

كان الثلج المتساقط لا تمكن رؤ يته إلا فيما وراء النهاية البعيدة للسقوف ، وإذ كانت ترى على بعد كبير فقد بدت وكأنها ساكنة ، تتهاوى إلى الأرض بطيئة كفتات الخبز الذى يلقى به إلى الأسماك وهى تغوص فى الماء .

إنه «تفصيل زائد عن الحاجة» فلا توجد فيه ميزة خاصة ، ومع ذلك فهنا توجد كل ميزة . إن الحرية ، أيضا فى الصورة . إن رواية «الدكتور زيفاجو» لاتنـدرج ضمن نوع الرواية الرمزية ، أو ضمن أى نوع . وكما قال تولوستوى عن أفضل الأعمال النثرية فى القرن التاسع عشر أنها لاتنتسب الى نوع أدبى معترف به ، فهكذا رواية باسترناك يبدو أنها قد خلقت بحاجته الفذة اليها . وهى كرواية «الحرب والسلام» لاتكترث للأجزاء البارزة البراقة ، ذات التأثير الملحمى ، فان باسترناك يحتفل بأحداث الثورة باللانتماء المتشوف نفسه ، وبالتحكم فى الأحداث الفردية والعامة كليهما ، التى يمجد بها تـولوستـوى عام ١٨١٢ ، أو شكسبير الحروب الانجليزية . فإن محاربى عـام ١٨١٢ القدمـاء لم يكونـوا مسرورين من تولستوى فان رواياته للقصص المحلية هى فى الحقيقة ، «سخـرية لعـالمها

---

(١) جمع يهوذا (اشارة إلى يهوذا الاسخريوطى) .
(٢) جمع مجدلية (اشارة إلى مريم المجدلية) .

كله ، واهانة لها» كما قيل لزيفاجو أن وجوده ذاته يكون لرجال الحزب . «إن الامير هال ربما كان قد مر بالتجربة ليشعر بالشعور نفسه نحو شسكبير وهذا هو الموقع الذى يدخل فيه التاريخ الحقيقى ، المكان الذى يخلقه الفن من جانب والذى يظهر الاحداث العظيمة فى منظور[1] السيكولوجيا الانسانية غير المتغير . . وعلى الرغم من بعد باسترناك الشاسع عن «تشويه الحقيقة السوفيتية» فإنه سوف يرى فى يوم من الأيام على أنه قد احتفل بها . ان القارىء اليوم – فى الوقت الحاضر – يشعر أيضا بحسد معين نحو الناس والأحدث الذين يمكن أن يتناولهم الوصف بهذه الصورة : فإن استحضار وحشد كل مثل هذه الحيوية المعقدة فى الفن لشبيه باختيار الجمال فى الفن .

إن الإنسان ليعجب كيف أن مثل هذا الوصف – مثل وصف باسترناك للاجتماع السياسى السرى فى سيبريا التى يسيطر عليها البيض[2] فى الفصل العاشر – يمكن أن يمنع بوصفه خطرا وسلبيا ومزيفا للحقائق ، أكثر مما يمكن أن يكون وصف تولوستوى لتنافس القادة الروسى فى عام ١٨١٢ أو أكثر مما يكون بين بروتس وكاسيوس فى مسرحية يوليوس قيصر فاننا حينما نقرأ مثل هذا المشهد نتذكر مرة اخرى انكاربوشكن لأى قصد تهكمى . ان الشىء يعمل من الداخل لامن داخل الحزب ، ولكن من داخل الحياة الروسية والطبيعة الانسانية . انه لأبعد ما يكون عن الحقد الموحى بالنذر وعن التأنق[3] البيانى السلبى الذى يصف به كونراد اجتماعات ثورية مشابهة فى رواية «العميل السرى» رواية «تحت المراقبة الغربية» أو الطريقة التى يعالج بها آرثركوستلر[4] مواجهة الأسلوب الثورى القديم والحديث فى رواية «ظلام فى الظهيرة» .

---

(١) المنظور : مظهر الموضوع كما يتبدى للعقل من زاوية معينة كقولنا المنظور التاريخى .

(٢) الروس البيض .

(٣) التألق البيانى : تعبير يصطنع لغرض بلاغى صرف .

(٤) ان جليتكين ، الرجل السوفيتى الجديد الذى يستجوب فى الرواية المفكر الثورى العجوز رباشوف ، مثال كلاسيكى لكيفية امكان تزييف فكرة ، بل ايضا وبمعنى من المعانى يمكن ان تصبغ بالعاطفية ، بان يوقف المؤلف ماأسماه نيتشه «ضمير الآذان» ، برفضه ان يهتم اهتماما شديدا بالحقيقة الواضحة لشخصيته . ان جليتكين يحمل على «أن يفهم وضع رباشوف ، ويوحى بأنه على الرغم من أنه يجب أن يضحى به الآن من أجل فائدة الدولة السوفيتية ، فان التاريخ فى النهاية سوف يرد اليه اعتباره . وهذا ما قد حدث فعلا ، ولكن ليس بصنع جليتكين . ان البصيرة النفاذة ، والدقة التاريخية اللتين فرضهما المؤلف على جليتكين تبقيان غير محتملتين ، اذ انه واضح إن قوته المونولوجيه (متكشفة عن وحدة متراصة وتناغم كل) تعتمد تماما على الحقيقة بأنه لا يهتم بمادة كالتاريخ ولكن فى موقعه وبقوته يهتم فحسب بالنظام الذى أنتجه . ان الشىء المؤثر فيه وفى رباشوف هو ، او يجب أن يكون أو وسائل الاتصال يمكن أن توجد بينهما ، ولكن هذا لا يناسب رغبة المؤلف لاحداث تغير درامى «يلقى ضوءا» على الأمور . (المؤلف)

إن هذه المناظر من الفكاهة البهجة ، والحماسة المشتركة فى أهواء الرجال كما هى خلفية الطبيعة غير القابلة للتغيير ، ليست نادرة فى رواية «الدكتور زيفاجو» ومع أنه لا يوجد قط أى نقص فى قيمة الثقة التى بها صور المؤلف هذه المناظر ، فان مناظر وأحداثاً صغرى كثيرة فى كل مكان ليست على مستوى الأنجاز الفنى نفسه ، ولكنها - فى صراحة - دروس أشياء تحولت إلى أحداث ووصف ومثال ذلك وصف الهجوم الذى قام بها طلبة الكلية الحربية البيض على العصابات ، وانقاذ زيفاجو واحداً من أفرادها . إن المؤلف - كما يبدو هنا - قد تجاهل حقيقة الأمر كما تجاهلها المؤلفون فى كتابات مشابهة فى قصص «الواقعية الاشتراكية» . وعلى الرغم من أن باسترناك يضع نظريات ويبدى آراء شخصية فى بساطة وعلى الفطرة كما يفعل تولوستوى ، فهو لا يستطيع أن يتخذ طابع تولوستوى وروحه فى الفردية الكلية ، ليكون المفرد الفذ المستقل . أن زيفاجو - من المفروض - منعزل ، صوت معتزل ، ولكن الواقع أن العصر ، بأنفصاله الأيديولوجى الأساسى ، يضعه حتماً على جانب وضد جانب آخر .

وقد قال «ماند لشتام» - الشاعر المعاصر لباسترناك والذى اختفى فى حركات التطهير - فى قصيدة له أن عصره كان يشبه حيواناً سهل الانقياد مقصوم الظهر فيما مضى ، ينظر وراءه إلى الآثار التى تركتها مخالبة . وقد شوهت رواية باسترناك بهذه الطريقة ، شوهها داء الانفصال العضال الذى تسعى لكى تجد له تبريراً ومعنى فى أعمال الروائيين والمؤرخين . أن باسترناك مرغم على أن يلوذ بالطبيعة كقوة ثالثة ، لكى يجعل كل شىء يقدره يشهد له . فهو يقول : «الطبيعة قد بقيت صادقة الولاء للتاريخ الإنسانى » وهو ينظمها من أجل الكفاح الساحق مثل كفاح الثوريين الذين انشأوا منظماتهم بوسائلهم الخاصة . أن الطيور ، ومساقط المياه ، وكل أملود[١] ، الدلاة الجليدية[٢] ، وغبيراء[٣] الحابلين ، ضغطت جميعها فى حركته ، نظمت نيابة عن «طبيعة الحياة ذاتها» ضد قوة الكلمة المجردة .

إن فن عصر روسيا الفضى - فترة التقنية الرمزية المحكمة - يعيد نفسه بسهولة كاملة لهذا اللون من الكفاح ، واستعمال مسقط المياه مثال ذلك . ففى أثناء الرحلة بالقطار إلى الأورال يستيقظ زيفاجو فى جوف الليل البهيم ، ويسمع بعض كبار رجال الحزب يتحدثون على رصيف محطة السكة الحديدية ، ولكن مناقشتهم ، على الرغم من كونها فى ذلك الضرب من الرطانة اللا إنسانية «مثل هذه التى تنكرها الحياة نفسها» ، تبدو فى غير ما غرابة

---

(١) الأملود : الغصين .
(٢) كتلة جليدية مدلاة ناتجة عن تجمد الماء فى أثناء تقطره .
(٣) شجرة السمن : نبات أحمر الثمار .

هادئة وحذرة ، ويوجد مسقط مياه على مقربة منهم ، والضوضاء التى لا تتوقف للماء المتساقط سادت كل صوت آخر وخلقت أخدوعة[١] الهدوء . إن كل شىء حسن إلى هذا الحد ، ولكنا لم ننته بعد من الشلال . فتحت تأثيره ينجح فى الهروب من القطار بعض جماعة الناس المسخرين للعمل ، وفى الصباح يقول زيفاجو متأملا : «أنهم قد فروا لا أكثر ولا أقل» – مثل الماء . كما أنه لا يستطيع أن يستشعر السعادة تجاه رمزية الترام ، الخالى من الهواء الطلق ، المتداعى للسقوط ، الموشك على التعطل عن العمل ، الذى يقل زيفاجو فى رحلته الأخيرة ، والذى منه يشق طريقه بالقوة خارجاً إلى الصحراء ليلقى حتفه فى الشارع . وإلى هذا المصير هل جاءت «الترويكا»[٢] الروسية فى حياتها العاصفة ؟ أنه فى محيط الحقيقة الزائفة لا يستطيع الأسلوب[٣] الرمزى أن يقول الحق ، بل إنه أكثر من هذا – يضلل بصورة أبرع من الأسلوب الرعوى الواقعية الاشتراكية ونحن نراها آتية ونشعر «بذلك الارتياب وتلك المقاومة التى يصورها تقدير المؤلف الواضح تصويراً نابضاً بالحياة» التى يذكرها تولوستوى مرات عدة فى مؤلفه «ما الفن ؟»

إنه هذا الوجه من الكتاب الذى يشرف عليه زيفاجو كشاعر ، ويدافع عنه منطقياً بدوره . إنها الطريقة التى قد يرى بها الشاعر لا حياته الشخصية فحسب ولكن الحياة نفسها : أن الاتصال المباشر الذى يحدث مصادفة ، والحدث والتجربة ، تتشكل لا شعورياً وتتخذ نمطاً فى المنشأ الخلاق لضميره . حقاً أن زيفاجو إلى حد ما شاعر بهدف أن الشخصيات الباقية يجب عليها ألا تكون شخصيات ، كما نفهمها فى الحياة ، ولكن كمظاهر للمصادفة ، والقدرة ، واليأس ، والبهجة ، كما تمس عقله العامل وقلبه مسا وثيقاً . ومع ذلك فقد نشعر أن أفضل الأشياء أو أجدرها بالذكر فى الرواية لا تتصل اتصالاً مباشراً بزيفاجو ووعيه الشاعرى الذى تحدد بصورة حتمية ولكنها أكثر شبهاً بصناديق الدنيا التولوستوية أو الشكسبيرية ، وتذكرنا – إذا ما كانت تذكرنا بالأدب إطلاقاً – بأنواع الإبداعية[٤] الأفسح أفقاً والأكثر تنوعاً فى ألوانها وأنواعها مما هو متاح للبطل . ونحن نشعر حينذاك بأن منظور الرواية أوسع من منظور زيفاجو نفسه ، كما أن رواية «الحرب والسلام» أوسع من وعى بيير وأندرو . ونحن نشعر بهذا فى قصة قتل القوميسار جانتزوف قصص جانبية متكررة الحدوث فى رحلة الأورال . أن الشلال هو شلال زيفاجو ، أما الأحداث العرضية فمن الواضح الجلى أنها من الحياة ، شأن الأحداث فى مسيرة بيير من موسكو ،

---

(١) كل شىء خادع أو مضلل عقليا .
(٢) عربة روسية يجرها ثلاثة جياد متراصة .
(٣) الاسلوب أو الشكل فى التأليف الأدبى .
(٤) القدرة على الابداع والخلق .

حيث الإحساس المستمر بالحقيقة الموضوعية يقوى وعيه بالأشياء . إن واحدة من مثل «صندوق الدنيا» تحدث حينما يرفض السائق الاستمرار فى المسير ، ويحاول البحارة المسلحون الذين يسيطرون على القطار ارغامه على متابعة السير .

كان الثلج حول مقدمة القطار يضىء على فترات - كما لو كان ذلك بمشعلة(١) - بومضات مشتعلة من القاطرة . وفى هذا الضوء كانت أجسام أشخاص مظلمة ترى وهى تعدو إلى مقدمة القاطرة .

ووصل أولها - ومن المحتمل أنه السائق - إلى النهاية القصوى من القدمية(٢) ، وقفز فوق الحواجز(٣) ، واختفى وكأن الأرض قد ابتلعته . وحذا البحارة الذين كانوا يطاردونه حذوه تماماً : قفزوا أيضا واختفوا .

وأثار هذا فضول عديدين من المسافرين ، ومن بينهم زيفاجو ، فذهبوا يستطلعون الأمر .

ووراء الحواجز ، حيث انفتح الطريق المليل(٤) أمامهم التقوا بمنظر مذهل . فعلى جانب الطريق الدائم برز نصف السائق الأعلى من الثلج العميق الذى سقط فيه . ووقف مطاردوه فى نصف دائرة حوله ، كما يقف الصيادون حول طريدتهم . وكانوا مثله قد غاصوا فى الثلج حتى خصورهم .

كان السائق يصيح قائلا : «شكرا لكم أيها الرفاق . إنه لمنظر جميل ، بحارة يطاردون عاملا زميلا بالبنادق !»

إن ما يهم فى الأمر هو الفكاهة التى فى الحدث ، فإن مغزى الثلج ، القوة الطبيعية التى تمنع سفك الدماء بهذه الوسيلة اللامعقولة ، كائن فى القصة ، وليس مفروضاً على طبيعة اتجاه زيفاجو فى مشاركة الآخرين قضيتهم . حقاً ، فإن هذه البساطة ، والفكاهة الصامتة ، تنعكسان إلى حد ما على زيفاجو نفسه ، او بالأحرى كما انعكست حوادث المسيرة العريضة الفعلية على أحلام بيير وتأملاته بنوع من اللامعقولية المقيدة ، وعلى أحلام أندور وتأملاته ، فى المنتجع الصيفى بنظراته السريعة إلى الفتاتين الصغيرتين وهما تسرقان البرقوق .

---

(١) المشعلة : نار تضرم فى الهواء الطلق .
(٢) شبه عتبة على كل جانب من جانبى القاطرة لمساعدة المرء على ركوبها والترجل منها .
(٣) التى تفصل القاطرة عن العربات .
(٤) طريق مليل : سلك فهو واضح ممهد .

وفى واحد من الأحداث العرضية الهامة فى نهاية الرواية يبدو أن باسترناك نفسه يقول وداعاً للتراكيب المجازية التى أفادته[1] فيها . وهى[2] تختفى فى ضوء النهار العادى حينما نرى ابنة زيفاجوولارا – وقد تركت فى سيبيريا – قد شبت وأصبحت فتاة ضالة[3] متشردة ، واحدة من ملايين الأطفال الضالين الذين جالوا فى طول روسيا وعرضها بعد الثورة . وصادف أن التقى بها أثنان من أصدقاء زيفاجو القدامى قرب الجبهة فى أثناء الحرب العالمية الثانية وسمعا قصتها الرهيبة . وكانت الطريقة التى تروى بها القصة ، وطريقتها فى الحديث ، وتقبلها اللاشعورى للتغير التام والنظام الجديد للأشياء تتم بدقة عظيمة وحلوة ، وتبرهن على أنها شخصية حية مستقلة أكثر مما كانت أمها – وكأن «لارا» قد عاشت فى عصر الاستعارة ، وإنما هى واحدة من الحقيقة المجردة . حقاً أن المباينة لتقوى فى تأملات أحد أصدقاء زيفاجو القدامى .

خذ هذا السطر من بلوك ، «نحن أطفال سنوات روسيا الرهيبة» : انت تستطيع أن ترى الأختلاف فى الحقبة لفورك وفى زمنه حينما قالها ، كان يقصدها مجازياً ، واستعارياً . لم يكن الأطفال أطفالا بل أبناء ، ورثة الأنتليجنسيا[4] ، ولم تكن الأهوال رهيبة بل رؤ يوية[5] – وذلك مختلف تمام الاختلاف . والآن أصبح المجازى حرفياً ، والأطفال أطفالا والأهوال رهيبة . وهاك الفارق .

«والآن أصبح المجاز واقعياً» . إنه فى العلاقة المتبادلة بين الاثنين ، وفى هذا الأعتراف ، يظهر أنتصار منهج باسترناك . وربما نتذكر كيف أن تولوستوى ، فى «السيد والإنسان» صنع مباينة مضمرة بين قصيدة بوشكن عن العاصفة الثلجية والشئ الحقيقى . أن الخيال عاجز أمام ما يحدث فعلا . أن عاصفة الثورة الموشكة على الهبوب ، التى رحب بها بلوك ، كانت تنتسب إلى عالم خياله لا إلى عالم الحقيقة ، وكان بلوك قد أصبح أبكم أمام حقائق التغير العظيم ومات أبكم . أن البعث بعد ظلام القبر ، الذى يحلم به زيفاجو ، هو نفسه استعارة ، وسيظل الجيل المقتنع بأنه صانع نفسه وليس مولوداً ثانية غير مكترث لها كلية .

---

(١) يقصد الحادثة العرضية التى وردت فى تهاية الرواية .
(٢) التراكيب المجازية .
(٣) Besprisornaya
(٤) كلمة روسية الأصل وهى تعنى اهل الفكر المشكلون نخبه أو طليعة فنية أو اجتماعية أو سياسية . Intelligentsia Rass antell igentia
(٥) شبيهة برؤ يا من حيث الروعة والغموض .

وباسترناك يواجه بجرأة - كما فعل تولوستوى - الحاجة إلى التوفيق بين حقيقة ما حدث مع الخيال الإنسانى وبين التخيل الانسانى لها ، ليبنى أحساساً بالماضى هو أيضا أحساس بالحاضر وما سيحتاجه هذا الحاضر دائما . أن هول الحقيقة الوحشية يجب أن يقهر ، ولكن لا بوسائل كاذبة بتحويله جملة إلى أسطورة أو إلى بعض التاريخ الرسمى . ويشارك باسترناك تولوستوى قوة تحويل الواقعى والرهيب وجعله إنسانياً ، لا بأن يعتزل الحياة بعيداً عنه ولكن بأن يظل غير منفعل به . فلا يكون على صلة غامضة بالعنف ، ولا يستسلم لاغراء الروائى فيضعه موضع القانون بوصف علاقة صدق - إنه الصلاح الذى به يهتمون ، وروايه «الدكتور زيفاجو» مشبعة بالصلاح ، تكاد كما يبدو على غير ارادة ، وهى مع ذلك تبدو وكأن مؤلفها لم يشك قط فى أن «مفاهيمنا لمعنى الحياة» ، فى عبارة تولوستوى ، تعتمد على اعترفنا بها . إن أهم شىء عن شخصية زيفاجو ليس هو إنه طبيب أو حتى شاعر ، ولكن هو أنه مثل بيير وليفين رجل طيب - رجل طيب دفن حيا فى عصر فيه الناس «يفيقون نصف واعين وقد ضاعت نصف ذاكرتهم» . إنها لمهمته أن يظهر كيف يمكن أن يعودوا أسوياء مرة أخرى .

فهرس باسماء الأعلام

فلوبير : «مدام بوفارى» .
فورستر ، اى ، ام :
فريبورن ، ريتشارد : «تورجنيف ، دراسة» .
جاسكل ، مسز :
جينيه ، جان :
جيد ، أندريه :
جيفورد ، هنرى : الرواية فى روسيا .
«الله يرى الحقيقة ولكن يمهل» .
جوته : «اختيار الأصدقاء» .
جوجول : مقارنة ببوشكن ، قومية - «النفوس الميتة» «مذكرات مجنون» ، «شارع نيفسكى» ، «تاراس بولبا» .
جولدنوايزر :
جونشاروف : «اوبلوموف» .
جوركى :
جرانسوفسكى :
جريفز ، روبرت :
جريجوريف :
جوميلف :
«الحاج مراد» :
هاردى ، توماس :
هويتمان ، جيرهارد : «هانيليس تصعد إلى السماء» .
سيجل :
هيمنجواى ، ايرنست : «وداعا للسلاح» .
هيرتزن : مذكراتى («ماضى حياتى وآرائى») .
هومير : الالياذة .
«كيف يموت الجنود الروسيون» :
فكتور ، هيجو :
هوسيمانز : «الطريق المعكوس» .
أبسن :
دى لال - آدم ، فيليير : «قصص الوحشية» .
ايفانوف ، ف : «الحرية والحياة الفاجعة» .
جميس ، هنرى : «الحرب والسلام» ، عن كتاباتى ، الأسلوب والبناء ، «الغصن الذهبى» «المفكرات» ، «مقد مات» «أجنحة الحمامة» .

الفهـــرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٢١٤٣/١٩٨٦

هذا الكتاب يعرض حياة الفنان ، الكاتب الروائى الأعظم تولوستوى بصورة تدل على إحاطة تامة بكل ما كتب عنه وعن حياته الأدبية وهو فى الوقت نفسه يبسط قصصه فى دراسة فنية ، منهجية ، أكاديمية جديدة يرتاد فيها آفاقا لم يسبقه إليها غيره من قبل .

إن جون بيلى من الدارسين المتعمقين فجاء كتابه فريدا فذا فى بابه وأحدث ما كتب عن تولوستوى ، ذلك أنه تغلغل فى أعمال تولوستوى وحللها تحليلا صادقاً أمينا وقومها تقويما سليما .

إن ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة العربية هى من غير شك إضافة ثمينة جديدة من الأفكار المقدرة كل القدر والاتجاهات الرائدة فى مجال النقد الأدبى ، إلى المكتبة العربية .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب